Les Temps Modernes

2e année REVUE MENSUELLE n° 17

Février 1947

JEAN-PAUL SARTRE. — Qu'est-ce que la littérature ?
RICHARD WRIGHT. — Black boy (II).
SIMONE DE BEAUVOIR. — Pour une morale de l'ambiguïté (fin).
LUCIEN FEUILLADE. — Les hommes.

TÉMOIGNAGES

Un soldat français en Indochine
(témoignage recueilli par J.-B. PONTALIS)

DOCUMENTS

GENGENBACH. — Un surréaliste à la Santé.

EXPOSÉS

ETIEMBLE, J. BOUISSOUNOUSE, RAYMOND QUENEAU, ANDRÉ BAZIN, ROGER GRENIER, JEAN-PIERRE VIVET



Rédaction, administration : 5, rue Sébastien-Bottin, Paris

Les Temps Modernes

revue mensuelle
paraît le premier du mois sur 192 pages

Directeur
JEAN-PAUL SARTRE

o

La Revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés

o

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
5, rue Sébastien-Bottin, Paris 7e - Tél. Littré 28-91

PRIX DE VENTE AU NUMÉRO
France : 60 Fr. - Étranger : 70 Fr.

TARIFS D'ABONNEMENT

	France et Empire	Union Postale	Autres Pays
Six Mois :	325 Fr.	350 Fr.	370 Fr.

Les abonnements peuvent se régler par Chèque bancaire Mandat Carte, Mandat Poste, Chèque Postal (Paris 169.33)

POUR TOUT CHANGEMENT D'ADRESSE
Envoyer la dernière bande et joindre la somme de 4 Fr. 50

Les Temps Modernes

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE ?

« Si vous voulez vous engager, écrit un jeune imbécile, qu'attendez-vous pour vous inscrire au P. C.? » Un grand écrivain qui s'engagea souvent et se dégagea plus souvent encore, mais qui l'a oublié, me dit : « Les plus mauvais artistes sont les plus engagés : voyez les peintres soviétiques. » Un vieux critique se plaint doucement : « Vous voulez assassiner la littérature; le mépris des Belles-Lettres s'étale insolemment dans votre revue. » Un petit esprit m'appelle forte tête, ce qui est évidemment pour lui la pire injure; un auteur qui eut peine à se traîner d'une guerre à l'autre et dont le nom réveille parfois des souvenirs languissants chez les vieillards, me reproche de n'avoir pas souci de l'immortalité : il connaît, Dieu merci, nombre d'honnêtes gens dont elle est le principal espoir. Aux yeux d'un folliculaire américain, mon tort est de n'avoir jamais lu Bergson ni Freud; quant à Flaubert, qui ne s'engagea pas, il paraît qu'il me hante comme un remords. Des malins clignent de l'œil : « Et la poésie? Et la peinture? Et la musique? Est-ce que vous voulez aussi les engager? » Et des esprits martiaux demandent : « De quoi s'agit-il? De la littérature engagée? Eh bien, c'est l'ancien réalisme socialiste, à moins que ce ne soit un renouveau du populisme, en plus agressif. »

Que de sottises. C'est qu'on lit vite, mal et qu'on juge avant d'avoir compris. Donc, recommençons. Cela n'amuse personne, ni vous, ni moi. Mais il faut enfoncer le clou. Et puisque les critiques me condamnent au nom de la littérature, sans jamais dire ce qu'ils entendent par là, la meilleure réponse à leur faire, c'est d'examiner l'art d'écrire, sans préjugés. Qu'est-ce qu'écrire? Pourquoi écrit-on? Pour qui? Au fait, il semble que personne ne se le soit jamais demandé.

I

Qu'est-ce qu'écrire?

Non, nous ne voulons pas « engager aussi » peinture, sculpture et musique, ou, du moins, pas de la même manière. Et pourquoi le voudrions-nous? Quand un écrivain des siècles passés exprimait une opinion sur son métier, est-ce qu'on lui demandait aussitôt d'en faire l'application aux autres arts? Mais il est élégant aujourd'hui de « parler peinture » dans l'argot du musicien ou du littérateur, et de « parler littérature » dans l'argot du peintre, comme s'il n'y avait, au fond, qu'un seul art qui s'exprimât indifféremment dans l'un ou l'autre de ces langages, à la manière de la substance spinoziste que chacun de ses attributs reflète adéquatement. Sans doute peut-on trouver, à l'origine de toute vocation artistique, un certain choix indifférencié que les circonstances, l'éducation et le contact avec le monde particulariseront seulement plus tard. Sans doute aussi les arts d'une même époque s'influencent mutuellement et sont conditionnés par les mêmes facteurs sociaux. Mais ceux qui veulent faire voir l'absurdité d'une théorie littéraire en montrant qu'elle est inapplicable à la musique doivent prouver d'abord que les arts sont parallèles. Or ce parallélisme n'existe pas. Ici, comme partout, ce n'est pas seulement la forme qui différencie, mais aussi la matière; et c'est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c'en est une autre de s'exprimer par des mots. Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur. Bien entendu, il est tout à fait impossible de les réduire strictement à elles-mêmes et l'idée d'un son pur, par exemple, est une abstraction : il n'y a, Merleau-Ponty l'a bien montré dans la *Phénoménologie de la perception*, de qualité ou de sensation si dépouillées qu'elles ne soient pénétrées de signification. Mais le petit sens obscur qui les habite, gaîté légère, timide tristesse, leur demeure immanent ou tremble autour d'elles comme une brume de chaleur; il *est* couleur ou son. Qui pourrait distinguer le vert-pomme de sa gaîté acide? Et n'est-ce pas déjà trop dire que de nommer « la gaîté acide du vert-pomme »? Il y a le vert, il y a le rouge, c'est tout; ce sont des choses, elles existent par elles-mêmes. Il est vrai qu'on peut leur conférer par convention la valeur de

signes. Ainsi parle-t-on du langage des fleurs. Mais si, après accord, les roses blanches signifient pour moi « fidélité », c'est que j'ai cessé de les voir comme roses : mon regard les traverse pour viser au delà d'elles cette vertu abstraite; je les oublie, je ne prends pas garde à leur foisonnement mousseux, à leur doux parfum croupi; je ne les ai pas même perçues. Cela veut dire que je ne me suis pas comporté en artiste. Pour l'artiste, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont *choses* au suprême degré; il s'arrête à la qualité du son ou de la forme, il y revient sans cesse et s'en enchante; c'est cette couleur-objet qu'il va transporter sur sa toile et la seule modification qu'il lui fera subir c'est qu'il la transformera en objet *imaginaire.* Il est donc le plus éloigné de considérer les couleurs et les sons comme un *langage* [1]. Ce qui vaut pour les éléments de la création artistique vaut aussi pour leurs combinaisons : le peintre ne veut pas tracer des signes sur sa toile, il veut créer une chose; et s'il met ensemble du rouge, du jaune et du vert, il n'y a aucune raison pour que leur assemblage possède une signification définissable, c'est-à-dire renvoie nommément à un autre objet. Sans doute cet assemblage est-il habité, lui aussi, par une âme, et puisqu'il a fallu des motifs, même cachés, pour que le peintre choisisse le jaune plutôt que le violet, on peut soutenir que les objets ainsi créés reflètent ses tendances les plus profondes. Seulement ils n'expriment jamais sa colère, son angoisse ou sa joie comme le font des paroles ou un air de visage : ils en sont imprégnés; et pour s'être coulées dans ces teintes qui, par elles-mêmes, avaient déjà quelque chose comme un sens, ses émotions se brouillent et s'obscurcissent; nul ne peut tout à fait les y reconnaître. Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni non plus pour *la provoquer*; elle *est* angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel d'angoisse, ni ciel angoissé; c'est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu'elles entretiennent avec les autres choses; c'est-à-dire qu'elle n'est plus du tout *lisible*, c'est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer ce que leur nature leur défend d'exprimer. Et pareillement

1. Du moins, en général. La grandeur et l'erreur de Klee résident dans sa tentative pour faire une peinture qui soit à la fois signe et objet.

la signification d'une mélodie — si on peut encore parler de signification — n'est rien en dehors de la mélodie même, à la différence des idées qu'on peut rendre adéquatement de plusieurs manières. Dites qu'elle est joyeuse ou qu'elle est sombre, elle sera toujours au delà ou en deçà de tout ce que vous pouvez dire sur elle. Non parce que l'artiste a des passions plus riches ou plus variées, mais parce que ses passions, qui sont peut-être à l'origine du thème inventé, en s'incorporant aux notes, ont subi une transsubstantiation et une dégradation. Un cri de douleur est signe de la douleur qui le provoque. Mais un chant de douleur est à la fois la douleur elle-même et autre chose que la douleur. Ou, si l'on veut adopter le vocabulaire existentialiste, c'est une douleur qui *n'existe* plus, qui *est.* Mais le peintre, direz-vous, s'il fait des maisons? Eh bien, précisément, il en *fait*, c'est-à-dire qu'il crée une maison imaginaire sur la toile et non un signe de maison. Et la maison ainsi apparue conserve toute l'ambiguïté des maisons réelles. L'écrivain peut vous guider et s'il vous décrit un taudis, y faire voir le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation. Le peintre est muet : il vous présente *un* taudis, c'est tout; libre à vous d'y voir ce que vous voulez. Cette mansarde ne sera jamais le symbole de la misère; il faudrait pour cela qu'elle fût signe, alors qu'elle est chose. Le mauvais peintre cherche le type, il peint l'Arabe, l'Enfant, la Femme; le bon sait que ni l'Arabe, ni le prolétaire n'existent dans la réalité, ni sur sa toile; il propose un ouvrier — un certain ouvrier. Et que penser d'*un* ouvrier? Une infinité de choses contradictoires. Toutes les pensées, tous les sentiments sont là, agglutinés sur la toile dans une indifférenciation profonde; c'est à vous de choisir. Des artistes à belles âmes ont parfois entrepris de nous émouvoir; ils ont peint de longues files d'ouvriers attendant l'embauche dans la neige, les visages émaciés des chômeurs, les champs de bataille. Ils ne touchent pas plus que Greuze avec son *Fils prodigue*. Et *Le Massacre de Guernica*, ce chef-d'œuvre, croit-on qu'il ait gagné un seul cœur à la cause espagnole? Mais les longs Arlequins de Picasso, ambigus et éternels, hantés par un sens indéchiffrable, inséparable de leur maigreur voûtée et des losanges délavés de leurs maillots, ils sont une émotion qui s'est faite chair et que la chair a bue comme le buvard boit l'encre, une émotion méconnaissable, perdue, étrangère à elle-même, écartelée aux quatre coins de l'espace et pourtant présente. Je ne doute pas que la charité ou la colère puissent produire d'autres objets, mais elles s'y enliseront pareillement, elles y perdront

leur nom, il demeurera seulement des choses hantées par une âme obscure. On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique; qui oserait, dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent?

L'écrivain, au contraire, c'est aux significations qu'il a affaire. Encore faut-il distinguer : l'empire des signes, c'est la prose; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique. On me reproche de la détester : la preuve en est, dit-on, que les *Temps Modernes* publient fort peu de poèmes. C'est la preuve que nous l'aimons, au contraire. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur la production contemporaine. « Au moins, disent les critiques triomphalement, vous ne pouvez même rêver de l'engager. » En effet. Mais pourquoi le voudrais-je? Parce qu'elle se sert des mots comme la prose? Mais elle ne s'en sert pas de la même manière; et même elle ne s'en *sert* pas du tout; je dirais plutôt qu'elle les sert. Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage. Or, comme c'est dans et par le langage conçu comme une certaine espèce d'instrument que s'opère la recherche de la vérité, il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni à l'exposer. Ils ne songent pas non plus à *nommer* le monde et, par le fait, ils ne nomment rien du tout, car la nomination implique un perpétuel sacrifice du nom à l'objet nommé ou, pour parler comme Hegel, le nom s'y révèle l'inessentiel, en face de la chose qui est essentielle. Ils ne parlent pas; ils ne se taisent pas non plus : c'est autre chose. On a dit qu'ils voulaient détruire le verbe par des accouplements monstrueux, mais c'est faux; car il faudrait alors qu'ils fussent déjà jetés au milieu du langage utilitaire et qu'ils cherchassent à en retirer les mots par petits groupes singuliers, comme par exemple « cheval » et « beurre » en écrivant « cheval de beurre » [1]. Outre qu'une telle entreprise réclamerait un temps infini, il n'est pas concevable qu'on puisse se tenir sur le plan du projet utilitaire, considérer les mots comme des ustensiles et à la fois méditer de leur ôter leur ustensilité. En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au delà des mots, près de l'objet;

1. C'est l'exemple cité par Bataille dans l'*Expérience intérieure*.

le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiques; pour le second, ils restent à l'état sauvage. Pour celui-là, ce sont des conventions utiles, des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir; pour le second, ce sont des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres.

Mais s'il s'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons, cela ne veut pas dire qu'ils aient perdu toute signification à ses yeux; c'est en effet la signification seule qui peut donner aux mots leur unité verbale; sans elle ils s'éparpilleraient en sons ou en traits de plume. Seulement elle devient naturelle, elle aussi; ce n'est plus le but toujours hors d'atteinte et toujours visé par la transcendance humaine; c'est une propriété de chaque terme, analogue à l'expression d'un visage, au petit sens triste ou gai des sons et des couleurs. Coulée dans le mot, absorbée par sa sonorité ou par son aspect visuel, épaissie, dégradée, elle est chose, elle aussi, incréée, éternelle; pour le poète, le langage est une structure du monde extérieur. Le parleur est *en situation* dans le langage, investi par les mots; ce sont les prolongements de ses sens, ses pinces, ses antennes, ses lunettes; il les manœuvre du dedans, il les sent comme son corps, il est entouré d'un corps verbal dont il prend à peine conscience et qui étend son action sur le monde. Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière. Au lieu de connaître d'abord les choses par leur nom, il semble qu'il ait d'abord un contact silencieux avec elles puisque, se retournant vers cette autre espèce de choses que sont pour lui les mots, les touchant, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées. Faute de savoir s'en servir comme *signe* d'un aspect du monde, il voit dans le mot *l'image* d'un de ces aspects. Et l'image verbale qu'il choisit pour sa ressemblance avec le saule ou le frêne n'est pas nécessairement le mot que nous utilisons pour désigner ces objets. Comme il est déjà dehors, au lieu que les mots lui soient des indicateurs qui le jettent hors de lui, au milieu des choses, il les considère comme un piège pour attraper une réalité fuyante; bref, le langage tout entier est pour lui le Miroir du monde. Du coup, d'importants changements s'opèrent dans l'économie interne du mot. Sa sonorité, sa longueur, ses désinences mascu-

lines ou féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui *représente* la signification plutôt qu'il ne l'exprime. Inversement, comme la signification est *réalisée*, l'aspect physique du mot se reflète en elle et elle fonctionne à son tour comme image du corps verbal. Comme son signe aussi, car elle a perdu sa prééminence et, puisque les mots sont incréés, comme les choses, le poète ne décide pas si ceux-là existent pour celles-ci ou celles-ci pour ceux-là. Ainsi s'établit entre le mot et la chose signifiée un double rapport réciproque de ressemblance magique et de signification. Et comme le poète n'*utilise* pas le mot, il ne choisit pas entre des acceptions diverses et chacune d'elles, au lieu de lui paraître une fonction autonome, se donne à lui comme une qualité matérielle qui se fond sous ses yeux avec les autres acceptions. Ainsi réalise-t-il en chaque mot, par le seul effet de *l'attitude* poétique, les métaphores dont rêvait Picasso lorsqu'il souhaitait faire une boîte d'allumettes qui fût tout entière chauve-souris sans cesser d'être boîte d'allumettes. Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du *fleuve*, la douce ardeur fauve de l'*or* et, pour finir, s'abandonne avec *décence* et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'*e* muet son épanouissement plein de réserves. A cela s'ajoute l'effort insidieux de la biographie. Pour moi, Florence est aussi une certaine femme, une actrice américaine qui jouait dans les films muets de mon enfance et dont j'ai tout oublié, sauf qu'elle était longue comme un long gant de bal et toujours un peu lasse et toujours chaste, et toujours mariée et incomprise, et que je l'aimais, et qu'elle s'appelait Florence. Car le mot, qui arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu du monde, renvoie au poète, comme un miroir, sa propre image. C'est ce qui justifie la double entreprise de Leiris qui, d'une part, dans son *Glossaire*, cherche à donner de certains mots une *définition poétique*, c'est-à-dire qui soit par elle-même une synthèse d'implications réciproques entre le corps sonore et l'âme verbale, et, d'autre part, dans un ouvrage encore inédit, se lance à la recherche du temps perdu en prenant pour guides quelques mots particulièrement chargés, pour lui, d'affectivité. Ainsi le mot poétique est un microcosme. La crise du langage qui éclata au début de ce siècle est une crise poétique. Quels qu'en aient été les facteurs sociaux et historiques, elle se manifesta par des accès de dépersonnalisation de l'écrivain en face des mots. Il ne savait plus s'en servir et, selon la formule célèbre de

Bergson, il ne les reconnaissait qu'à demi; il les abordait avec un sentiment d'étrangeté tout à fait fructueux; ils n'étaient plus à lui, ils n'étaient plus lui; mais dans ces miroirs étrangers se reflétaient le ciel, la terre et sa propre vie; et pour finir ils devenaient les choses elles-mêmes ou plutôt le cœur noir des choses. Et quand le poète joint ensemble plusieurs de ces microcosmes, il en est de lui comme des peintres quand ils assemblent leurs couleurs sur la toile; on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence : il crée un objet. Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s'attirent, ils se repoussent, ils se « *brûlent* » et leur association compose la véritable unité poétique qui est la *phrase-objet*. Plus souvent encore, le poète a d'abord dans l'esprit le schéme de la phrase et les mots suivent. Mais ce schème n'a rien de commun avec ce qu'on nomme à l'ordinaire un schème verbal : il ne préside pas à la construction d'une signification; il se rapprocherait plutôt du projet créateur par quoi Picasso préfigure dans l'espace, avant même de toucher à son pinceau, cette *chose* qui deviendra un saltimbanque ou un Arlequin.

Fuir, là-bas fuir, je sens que des oiseaux sont ivres
Mais ô mon cœur entends le chant des matelots.

Ce « mais », qui se dresse comme un monolithe à l'orée de la phrase, ne relie pas le dernier vers au précédent. Il le colore d'une certaine nuance réservée, d'un « quant à soi » qui le pénètre tout entier. De la même façon, certains poèmes commencent par « et ». Cette conjonction n'est plus pour l'esprit la marque d'une opération à effectuer : elle s'étend tout à travers le paragraphe pour lui donner la qualité absolue d'une *suite*. Pour le poète, la phrase a une tonalité, un goût; il goûte à travers elle et pour elles-mêmes les saveurs irritantes de l'objection, de la réserve, de la disjonction; il les porte à l'absolu, il en fait des propriétés réelles de la phrase; celle-ci devient tout entière objection sans être objection *à* rien de précis. Nous retrouvons ici ces relations d'implication réciproque que nous signalions tout à l'heure entre le mot poétique et son sens : l'ensemble des mots choisis fonctionne comme *image* de la nuance interrogative ou restrictive et, inversement, l'interrogation est image de l'ensemble verbal qu'elle délimite.

Comme dans ces vers admirables :

O saisons! O châteaux!
Quelle âme est sans défaut?

Personne n'est interrogé; personne n'interroge : le poète est absent. Et l'interrogation ne comporte pas de réponse ou plutôt elle est sa propre réponse. Est-ce donc une fausse interrogation? Mais il serait absurde de croire que Rimbaud a « voulu dire » : tout le monde a ses défauts. Comme disait Breton de Saint-Pol Roux : « S'il avait voulu le dire, il l'aurait dit. » Et il n'a pas non plus *voulu dire* autre chose. Il a fait une interrogation absolue; il a conféré au beau mot d'âme une existence interrogative. Voilà l'interrogation devenue chose, comme l'angoisse du Tintoret était devenue ciel jaune. Ce n'est plus une signification, c'est une substance; elle est vue du dehors et Rimbaud nous invite à la voir du dehors avec lui, son étrangeté vient de ce que nous nous plaçons, pour la considérer, de l'autre côté de la condition humaine; du côté de Dieu.

S'il en est ainsi, on comprendra facilement la sottise qu'il y aurait à réclamer un engagement poétique. Sans doute l'émotion, la passion même — et pourquoi pas la colère, l'indignation sociale, la haine politique — sont à l'origine du poème. Mais elles ne s'y *expriment* pas, comme dans un pamphlet ou dans une confession. A mesure que le prosateur expose des sentiments, il les éclaircit; pour le poète, au contraire, s'il coule ses passions dans son poème, il cesse de les reconnaître : les mots les prennent, s'en pénètrent et les métamorphosent : ils ne les signifient pas, même à ses yeux. L'émotion est devenue chose, elle a maintenant l'opacité des choses; elle est brouillée par les propriétés ambiguës des vocables où on l'a enfermée. Et surtout il y a toujours beaucoup plus, dans chaque phrase, dans chaque vers, comme il y a dans ce ciel jaune au-dessus du Golgotha plus qu'une simple angoisse. Le mot, la phrase-chose, inépuisables comme des choses, débordent de partout le sentiment qui les a suscités. Comment espérer qu'on provoquera l'indignation ou l'enthousiasme politique du lecteur quand précisément on le retire de la condition humaine et qu'on l'invite à considérer, avec les yeux de Dieu, le langage à l'envers? « Vous oubliez, me dira-t-on, les poètes de la Résistance. Vous oubliez Pierre Emmanuel. » Hé! non : j'allais justement vous les citer à l'appui.

Mais qu'il soit défendu au poète de s'engager, est-ce une raison pour en dispenser le prosateur? Qu'y a-t-il de commun entre eux?

Le prosateur écrit, c'est vrai, et le poète écrit aussi. Mais entre ces deux actes d'écrire il n'y a de commun que le mouvement de la main qui trace les lettres. Pour le reste leurs univers demeurent incommunicables et ce qui vaut pour l'un ne vaut pas pour l'autre. La prose est utilitaire par essence; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui *se sert* des mots. M. Jourdain faisait de la prose pour demander ses pantoufles et Hitler pour déclarer la guerre à la Pologne. L'écrivain est un *parleur* : il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue. S'il le fait à vide, il ne devient pas poète pour autant : c'est un prosateur qui parle pour ne rien dire. Nous avons assez vu le langage à l'envers, il convient maintenant de le regarder à l'endroit.

L'art de la prose s'exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante : c'est-à-dire que les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets, il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils plaisent ou déplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion. Ainsi arrive-t-il souvent que nous nous trouvions en possession d'une certaine idée qu'on nous a apprise par des paroles, sans pouvoir nous rappeler un seul des mots qui nous l'ont transmise. La prose est d'abord une attitude d'esprit : il y a prose quand, pour parler comme Valéry, le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil. Lorsqu'on est en danger ou en difficulté, on empoigne n'importe quel outil. Ce danger passé on ne se rappelle même plus si c'était un marteau ou une bûche. Et d'ailleurs on ne l'a jamais su : il fallait tout juste un prolongement de notre corps, un moyen d'étendre la main jusqu'à la plus haute branche; c'était un sixième doigt, une troisième jambe, bref une pure fonction que nous nous sommes assimilée. Ainsi du langage : il est notre carapace et nos antennes, il nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est un prolongement de nos sens, un troisième œil qui va regarder dans le cœur du voisin. Nous sommes dans le langage comme dans notre corps; nous le *sentons* spontanément en le dépassant vers d'autres fins, comme nous sentons nos mains et nos pieds; nous le percevons, quand c'est l'autre qui l'emploie, comme nous percevons les membres des autres. Il y a le mot vécu, et le mot rencontré. Mais dans les deux cas, c'est au cours d'une entreprise; soit de moi sur les autres, soit de l'autre sur moi. La parole est un certain moment particulier de l'action et ne se comprend pas en dehors d'elle. Certains aphasiques ont perdu la possibilité d'agir, de com-

prendre les situations, d'avoir des rapports normaux avec l'autre sexe. Au sein de cette apraxie, la destruction du langage paraît seulement l'effondrement d'une des structures : la plus fine et la plus apparente. Et si la prose n'est jamais que l'instrument privilégié d'une certaine entreprise, si c'est l'affaire du seul poète que de contempler les mots de façon désintéressée, dès lors on est en droit de demander d'abord au prosateur : à quelle fin écris-tu? dans quelle entreprise es-tu lancé et pourquoi nécessite-t-elle de recourir à l'écriture? Et cette entreprise, en aucun cas, ne saurait avoir pour fin la pure contemplation.Car l'intuition est silence et la fin du langage est de communiquer. Sans doute peut-il *fixer* les résultats de l'intuition, mais en ce cas quelques mots jetés à la hâte sur le papier suffiront : l'auteur s'y reconnaîtra toujours assez. Si les mots sont assemblés en phrases avec un souci de clarté, il faut qu'une décision étrangère à l'intuition, au langage même soit intervenue : la décision de livrer à d'autres les résultats obtenus. C'est de cette décision qu'on doit, en chaque cas, demander raison. Et le bon sens, que nos doctes oublient trop volontiers, ne cesse de le répéter. N'a-t-on pas coutume de poser à tous les jeunes gens qui se proposent d'écrire cette question de principe : « Avez-vous quelque chose à dire? » Par quoi il faut entendre : quelque chose qui vaille la peine d'être communiqué. Mais comment comprendre ce qui en « vaut la peine » si ce n'est par recours à un système de valeurs transcendant?

D'ailleurs, à considérer seulement cette structure secondaire de l'entreprise qu'est le *moment verbal*, la grave erreur des purs stylistes c'est de croire que la parole est un zéphyr qui court légèrement à la surface des choses, qui les effleure sans les altérer. Et que le parleur est un pur *témoin* qui résume par un mot sa contemplation inoffensive. Parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait *vu* dans le moment qu'il se *voit*; son geste furtif, qu'il oubliait en le faisant, se met à exister énormément, à exister pour tous, il s'intègre à l'esprit objectif, il prend des dimensions nouvelles, il est récupéré. Après cela comment voulez-vous qu'il agisse de la même manière? Ou bien il persévérera dans sa conduite par obstination et en connaissance de cause, ou bien il l'abandonnera. Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer; je la dévoile à moi-même et aux autres *pour* la changer; je l'atteins en plein cœur, je la trans-

perce et je la fixe sous les regards; à présent j'en dispose, à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir. Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. Il est donc légitime de lui poser cette question seconde : quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement? L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine. L'homme est l'être vis-à-vis de qui aucun être ne peut garder l'impartialité, même Dieu. Car Dieu, s'il existait, serait, comme l'ont bien vu certains mystiques, en *situation* par rapport à l'homme. Et c'est aussi l'être qui ne peut même voir une situation sans la changer, car son regard fige, détruit, ou sculpte ou, comme fait l'éternité, change l'objet en lui-même. C'est à l'amour, à la haine, à la colère, à la crainte, à la joie, à l'indignation, à l'admiration, à l'espoir, au désespoir que l'homme et le monde se révèlent *dans leur vérité.* Sans doute l'écrivain engagé peut être médiocre, il peut même avoir conscience de l'être, mais comme on ne saurait écrire sans le projet de réussir parfaitement, la modestie avec laquelle il envisage son œuvre ne doit pas le détourner de la construire *comme si* elle devait avoir le plus grand retentissement. Il ne doit jamais se dire : « Bah, c'est à peine si j'aurai trois mille lecteurs »; mais « qu'arriverait-il si tout le monde lisait ce que j'écris ». Il se rappelle la phrase de Mosca devant la berline qui emportait Fabrice et Sanseverina : « Si le mot d'Amour vient à surgir entre eux, je suis perdu. » Il sait qu'il est l'homme qui nomme ce qui n'a pas encore été nommé ou ce qui n'ose dire son nom, il sait qu'il fait « surgir » le mot d'amour et le mot de haine et avec eux l'amour et la haine entre des hommes qui n'avaient pas encore décidé de leurs sentiments. Il sait que les mots, comme dit Brice-Parain, sont des « pistolets chargés ». S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations. Nous tenterons plus loin de déterminer ce que peut être le but de la littérature. Mais dès à présent nous pouvons conclure que l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent

en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. Nul n'est censé ignorer la loi parce qu'il y a un code et que la loi est chose écrite : après cela, libre à vous de l'enfreindre, mais vous savez les risques que vous courez. Pareillement la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent. Et comme il s'est une fois engagé dans l'univers du langage, il ne peut plus jamais feindre qu'il ne sache pas parler : si vous entrez dans l'univers des significations, il n'y a plus rien à faire pour en sortir; qu'on laisse les mots s'organiser en liberté, ils feront des phrases et chaque phrase contient le langage tout entier et renvoie à tout l'univers; le silence même se définit par rapport aux mots, comme la pause, en musique, reçoit son sens des groupes de notes qui l'entourent. Ce silence est un moment du langage; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore. Si donc un écrivain a choisi de se taire sur un aspect quelconque du monde ou, selon une locution qui dit bien ce qu'elle veut dire : de le *passer sous* silence, on est en droit de lui poser une troisième question : pourquoi as-tu parlé de ceci plutôt que de cela et — puisque tu parles pour changer — pourquoi veux-tu changer ceci plutôt que cela ?

Tout cela n'empêche point qu'il y ait la manière d'écrire. On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont des transparents et que le regard le traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies. La beauté n'est ici qu'une force douce et insensible. Sur un tableau elle éclate d'abord, dans un livre elle se cache, elle agit par persuasion comme le charme d'une voix ou d'un visage, elle ne contraint pas, elle incline sans qu'on s'en doute et l'on croit céder aux arguments quand on est sollicité par un charme qu'on ne voit pas. L'étiquette de la messe n'est pas la foi; elle y dispose l'harmonie des mots; leur beauté, l'équilibre des phrases *disposent* les passions du lecteur sans qu'il y prenne garde, les ordonnent comme la messe, comme la musique, comme une danse; s'il vient à les considérer par eux-mêmes, il perd le sens, il ne reste que des balancements ennuyeux. Dans la prose, le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché. On rougit de rappeler des idées si simples, mais il semble aujourd'hui qu'on les ait oubliées. Viendrait-on sans cela nous dire que nous méditons l'assassinat de la littérature ou, plus simplement, que l'engagement nuit à l'art

d'écrire? Si la contamination d'une certaine prose par la poésie n'avait brouillé les idées de nos critiques, songeraient-ils à nous attaquer sur la forme quand nous n'avons jamais parlé que du fond? Sur la forme il n'y a rien à dire par avance et nous n'avons rien dit : chacun invente la sienne et on juge après coup. Il est vrai que les sujets proposent le style : mais ils ne le commandent pas; il n'y en a pas qui se rangent *a priori* en dehors de l'art littéraire. Quoi de plus engagé, de plus ennuyeux que le propos d'attaquer la Société de Jésus? Pascal en a fait les *Provinciales*. En un mot, il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira. Quelquefois les deux choix n'en font qu'un, mais jamais, chez les bons auteurs, le second ne précède le premier. Je sais que Giraudoux disait : « La seule affaire c'est de trouver son style, l'idée vient après. » Mais il avait tort : l'idée n'est pas venue. Au contraire, si l'on considère les sujets comme des problèmes toujours ouverts, comme des sollicitations, des attentes, on comprendra que l'art ne perd rien à l'engagement; au contraitre; de même que la physique soumet aux mathématiciens des problèmes nouveaux qui les obligent à produire un symbolisme neuf, de même les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l'artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles. Si nous n'écrivons plus comme au XVIIe siècle, c'est bien que la langue de Racine et de Saint-Evremond ne se prête pas à parler des locomotives ou du prolétariat. Après cela, les puristes nous interdiront peut-être d'écrire sur les locomotives. Mais l'art n'a jamais été du côté des puristes.

Si c'est là le principe de l'engagement, que peut-on lui objecter? Et surtout *que lui a-t-on* objecté? Il m'a paru que mes adversaires n'avaient pas beaucoup de cœur à l'ouvrage et leurs articles ne contenaient rien de plus qu'un long soupir de scandale qui se traînait sur deux ou trois colonnes. J'aurais voulu savoir *au nom de quoi*, de quelle conception de la littérature ils condamnaient l'engagement : mais ils ne le disaient pas, ils ne le savaient pas eux-mêmes. Le plus conséquent eût été d'appuyer leur condamnation sur la vieille théorie de l'art pour l'art. Mais il n'est aucun d'eux qui puisse l'accepter. Elle gêne aussi. On sait bien que l'art pur et l'art vide sont une même chose et que le purisme esthétique fut une brillante manœuvre défensive des bourgeois du siècle dernier, qui aimaient mieux se voir dénoncer comme philistins que comme exploiteurs. Il faut donc bien, de leur aveu même, que l'écrivain parle de quelque chose. Mais

de quoi? Je crois que leur embarras serait extrême si Fernandez n'avait trouvé pour eux, après l'autre guerre, la notion de *message*. L'écrivain d'aujourd'hui, disent-ils, ne doit en aucun cas s'occuper des affaires temporelles; il ne doit pas non plus aligner des mots sans signification ni rechercher uniquement la beauté des phrases et des images : sa fonction est de délivrer des messages à ses lecteurs. Qu'est-ce donc qu'un message?

Il faut se rappeler que la plupart des critiques sont des hommes qui n'ont pas eu beaucoup de chance et qui, au moment où ils allaient désespérer, ont trouvé une petite place tranquille de gardien de cimetière. Dieu sait si les cimetières sont paisibles : il n'en est pas de plus riant qu'une bibliothèque. Les morts sont là : ils n'ont fait qu'écrire, ils sont lavés depuis longtemps du péché de vivre et d'ailleurs on ne connaît leur vie que par d'autres livres que d'autres morts ont écrits sur eux. Rimbaud est mort. Morts Paterne Berrichon et Isabelle Rimbaud; les gêneurs ont disparu, il ne reste que les petits cercueils qu'on range sur des planches, le long des murs, comme les urnes d'un columbarium. Le critique vit mal, sa femme ne l'apprécie pas comme il faudrait, ses fils sont ingrats, les fins de mois difficiles. Mais il lui est toujours possible d'entrer dans sa bibliothèque, de prendre un livre sur un rayon et de l'ouvrir. Il s'en échappe une légère odeur de cave et une opération étrange commence, qu'il a décidé de nommer la lecture. Par un certain côté, c'est une possession : on prête son corps aux morts pour qu'ils puissent revivre. Et par un autre côté, c'est un contact avec l'au-delà. Le livre, en effet, n'est point un objet, ni non plus un acte, ni même une pensée : écrit par un mort sur des choses mortes, il n'a plus aucune place sur cette terre, il ne parle de rien qui nous intéresse directement; laissé à lui-même il se tasse et s'effondre, il ne reste que des taches d'encre sur du papier moisi, et quand le critique ranime ces taches, quand il en fait des lettres et des mots, elles lui parlent de passions qu'il n'éprouve pas, de colères sans objets, de craintes et d'espoirs défunts. C'est tout un monde désincarné qui l'entoure où les affections humaines, parce qu'elles ne touchent plus, sont passées au rang d'affections exemplaires et, pour tout dire, de *valeurs*. Aussi se persuade-t-il d'être entré en commerce avec un monde intelligible qui est comme la vérité de ses souffrances quotidiennes. Et leur raison d'être. Il pense que la nature imite l'art comme, pour Platon, le monde sensible imitait celui des archétypes. Et, pendant le temps qu'il lit, sa vie de tous les jours devient une apparence. Une apparence

sa femme acariâtre, une apparence son fils bossu : et qui seront sauvées parce que Xénophon a fait le portrait de Xanthippe et Shakespeare celui de Richard III. C'est une fête pour lui quand les auteurs contemporains lui font la grâce de mourir : leurs livres, trop crus, trop vivants, trop pressants passent de l'autre bord, ils touchent de moins en moins et deviennent de plus en plus beaux; après un court séjour au purgatoire, ils vont peupler le ciel intelligible de nouvelles valeurs. Bergotte, Swann, Siegfried et Bella, M. Teste : voilà des acquisitions récentes. On attend Nathanaël et Ménalque. Quant aux écrivains qui s'obstinent à vivre, on leur demande seulement de ne pas trop remuer et de s'appliquer à ressembler dès maintenant aux morts qu'ils seront. Valéry ne s'en tirait pas mal, qui publiait depuis vingt-cinq ans des livres posthumes. C'est pourquoi il a été, comme quelques saints tout à fait exceptionnels, canonisé de son vivant. Mais Malraux scandalise. Nos critiques sont des cathares : ils ne veulent rien avoir à faire avec le monde réel sauf d'y manger et d'y boire et, puisqu'il faut absolument vivre dans le commerce de nos semblables, ils ont choisi que ce soit dans celui des défunts. Ils ne se passionnent que pour les affaires classées, les querelles closes, les histoires dont on sait la fin. Ils ne parient jamais sur une issue incertaine et comme l'histoire a décidé pour eux, comme les objets qui terrifiaient ou indignaient les auteurs qu'ils lisent ont disparu, comme à deux siècles de distance la vanité de disputes sanglantes apparaît clairement, ils peuvent s'enchanter du balancement des périodes et tout se passe pour eux comme si la littérature tout entière n'était qu'une vaste tautologie et comme si chaque nouveau prosateur avait inventé une nouvelle manière de parler pour ne rien dire. Parler des archétypes et de « l'humaine nature », parler pour ne rien dire? Toutes les conceptions de nos critiques oscillent de l'une à l'autre idée. Et naturellement toutes deux sont fausses : nos grands écrivains voulaient détruire, édifier, démontrer. Mais nous ne retenons plus les preuves qu'ils ont avancées parce que nous n'avons aucun souci de ce qu'ils entendent prouver. Les abus qu'ils dénonçaient ne sont plus de notre temps; il y en a d'autres qui nous indignent et qu'ils ne soupçonnaient pas; l'histoire a démenti certaines de leurs prévisions et celles qui se réalisèrent sont devenues vraies depuis si longtemps que nous avons oublié qu'elles furent d'abord des traits de leur génie; quelques unes de leurs pensées sont tout à fait mortes et il y en a d'autres que le genre humain tout entier a reprises à son compte et que nous tenons pour des lieux communs. Il s'ensuit que les meilleurs argu-

ments de ces auteurs ont perdu leur efficience; nous en admirons seulement l'ordre et la rigueur; leur agencement le plus serré n'est à nos yeux qu'une parure, une architecture élégante de l'exposition, sans plus d'application pratique que ces autres architectures : les fugues de Bach, les arabesques de l'Alhambra.

Dans ces géométries passionnées, quand la géométrie ne convainc plus, la passion émeut encore. Ou plutôt la représentation de la passion. Les idées se sont éventées au cours des siècles, mais elles demeurent les petites destinations personnelles d'un homme qui fut de chair et d'os; derrière les raisons de la raison, qui languissent, nous apercevons les raisons du cœur, les vertus, les vices et cette grande peine que les hommes ont à vivre. Sade s'évertue à nous gagner et c'est tout juste s'il scandalise : ce n'est plus qu'une âme rongée par un beau mal, une huître perlière. La *Lettre sur les Spectacles* ne détourne plus personne d'aller au théâtre, mais nous trouvons piquant que Rousseau ait détesté l'art dramatique. Si nous sommes un peu versés dans la psychanalyse, notre plaisir est parfait : nous expliquerons le *Contrat Social* par le complexe d'Œdipe et l'*Esprit des Lois* par le complexe d'infériorité; c'est-à-dire que nous jouirons pleinement de la supériorité reconnue que les chiens vivants ont sur les lions morts. Lorsqu'un livre présente ainsi des pensées grisantes qui n'offrent l'apparence de raisons que pour fondre sous le regard et se réduire à des battements de cœur, lorsque l'enseignement qu'on en peut tirer est radicalement différent de celui que son auteur voulait donner, on nomme ce livre un message. Rousseau, père de la révolution française, et Gobineau, père du racisme, nous ont envoyé des messages l'un et l'autre. Et le critique les considère avec une égale sympathie. Vivants, il lui faudrait opter pour l'un contre l'autre, aimer l'un, haïr l'autre. Mais ce qui les rapproche avant tout, c'est qu'ils ont un même tort, profond et délicieux : ils sont morts.

Ainsi doit-on recommander aux auteurs contemporains de délivrer des messages, c'est-à-dire de limiter volontairement leurs écrits à l'expression involontaire de leurs âmes. Je dis involontaire car les morts, de Montaigne à Rimbaud, se sont peints tout entiers, mais sans en avoir le dessein et par-dessus le marché; le surplus qu'ils nous ont donné sans y penser doit faire le but premier et avoué des écrivains vivants. On n'exige pas d'eux qu'ils nous livrent des confessions sans apprêts, ni qu'ils s'abandonnent au lyrisme trop nu des romantiques. Mais, puisque nous trouvons du plaisir à déjouer

les ruses de Chateaubriand ou de Rousseau, à les surprendre dans le privé au moment qu'ils jouent à l'homme public, à démêler les mobiles particuliers de leurs affirmations les plus universelles, on demande aux nouveaux venus de nous procurer délibérément ce plaisir. Qu'ils raisonnent donc, qu'ils affirment, qu'ils nient, qu'ils réfutent et qu'ils prouvent; mais la cause qu'ils défendent ne doit être que le but apparent de leurs discours : le but profond, c'est de se livrer sans en avoir l'air. Leurs raisonnements, il faut qu'ils les désarment d'abord, comme le temps a fait pour ceux des classiques, qu'ils les fassent porter sur des sujets qui n'intéressent personne ou sur des vérités si générales que les lecteurs en soient convaincus d'avance; leurs idées, il faut qu'ils leur donnent un air de profondeur, mais à vide, et qu'ils les forment de telle manière qu'elles s'expliquent évidemment par une enfance malheureuse, une haine de classe ou un amour incestueux. Qu'ils ne s'avisent pas de penser pour de bon : la pensée cache l'homme et c'est l'homme seul qui nous intéresse. Un sanglot tout nu n'est pas beau : il offense. Un bon raisonnement offense aussi, comme Stendhal l'avait bien vu. Mais un raisonnement qui masque un sanglot, voilà notre affaire. Le raisonnement ôte aux pleurs ce qu'ils ont d'obscène; les pleurs, en révélant son origine passionnelle, ôtent au raisonnement ce qu'il a d'agressif; nous ne serons ni trop touchés, ni du tout convaincus et nous pourrons nous livrer, en sécurité, à cette volupté modérée que procure, comme chacun sait, la contemplation des œuvres d'art. Telle est donc la « vraie », la « pure » littérature : une subjectivité qui se livre sous les espèces de l'objectif, un discours si curieusement agencé qu'il équivaut à un silence, une pensée qui se conteste elle-même, une Raison qui n'est que le masque de la folie, un Éternel qui laisse entendre qu'il n'est qu'un moment de l'Histoire, un moment historique qui, par les dessous qu'il révèle, renvoie tout à coup à l'homme éternel, un perpétuel enseignement, mais qui se fait contre les volontés expresses de ceux qui enseignent.

Le message est, au bout du compte, une âme faite objet. Une âme; et que fait-on d'une âme? On la contemple à distance respectueuse. On n'a pas coutume de montrer son âme en société sans un motif impérieux. Mais par convention et sous certaines réserves, il est permis à quelques personnes de mettre la leur dans le commerce et tous les adultes peuvent se la procurer. Pour beaucoup de personnes, aujourd'hui, les ouvrages de l'esprit sont ainsi de petites âmes errantes qu'on acquiert pour un prix modeste : il y a celle du

bon vieux Montaigne, et celle du cher La Fontaine, et celle de Jean-Jacques, et celle de Jean-Paul, et celle du délicieux Gérard. On appelle art littéraire l'ensemble des traitements qui les rendent inoffensives. Tannées, raffinées, chimiquement traitées, elles fournissent à leurs acquéreurs l'occasion de consacrer quelques moments d'une vie tout entière tournée vers l'extérieur à la culture de la subjectivité. L'usage en est garanti sans risques : le scepticisme de Montaigne, qui donc le prendrait au sérieux, puisque l'auteur des *Essais* a pris peur quand la peste ravageait Bordeaux? Et l'humanisme de Rousseau, puisque « Jean-Jacques » a mis ses enfants à l'asile? Et les étranges révélations de *Sylvie*, puisque Gérard de Nerval était fou. Tout au plus, le critique professionnel instituera-t-il entre eux des dialogues infernaux et nous apprendra-t-il que la pensée française est un perpétuel entretien entre Pascal et Montaigne. Car là, il n'entend point rendre Pascal et Montaigne plus vivants, mais Malraux et Gide plus morts. Lorsqu'enfin les contradictions internes de la vie et de l'œuvre auront rendu l'une et l'autre inutilisables, lorsque le message, dans sa profondeur indéchiffrable, nous aura enseigné ces vérités capitales : « que l'homme n'est ni bon ni mauvais », « qu'il y a beaucoup de souffrance dans une vie humaine », « que le génie n'est qu'une longue patience », alors le but ultime de cette cuisine funèbre sera atteint et le lecteur, en reposant son livre, pourra s'écrier, l'âme tranquille : « Tout cela n'est que littérature. »

Mais puisque, pour nous, un écrit est une entreprise, puisque les écrivains sont vivants avant que d'être morts, puisque nous pensons qu'il faut tenter d'avoir raison dans nos livres et que, même si les siècles nous donnent tort par après, ce n'est pas une raison pour nous donner tort par avance, puisque nous estimons que l'écrivain doit s'engager tout entier dans ses ouvrages, et non pas comme passivité abjecte, en mettant en avant ses vices, ses malheurs et ses faiblesses, mais comme une volonté résolue et comme un choix, comme cette totale entreprise de vivre que nous sommes chacun, alors il convient que nous reprenions du début ce problème et que nous nous demandions à notre tour : *pourquoi* écrit-on?

II

Pourquoi écrire?

Chacun a ses raisons : pour celui-ci, l'art est une fuite; pour celui-là, un moyen de conquérir. Mais on peut fuir dans un ermitage, dans la folie, dans la mort; on peut conquérir par les armes. Pourquoi justement *écrire*, faire *par écrit* ses évasions et ses conquêtes? C'est qu'il y a, derrière les diverses visées des auteurs, un choix plus profond et plus immédiat, qui est commun à tous. Nous allons tenter d'élucider ce choix et nous verrons si ce n'est pas au nom de leur choix même d'écrire qu'il faut réclamer l'engagement des écrivains.

Chacune de nos perceptions s'accompagne de la conscience que la réalité humaine est « dévoilante », c'est-à-dire que par elle « il y a » de l'être, ou encore que l'homme est le moyen par lequel les choses se manifestent; c'est notre présence au monde qui multiplie les relations, c'est nous qui mettons en rapport cet arbre avec ce coin de ciel; grâce à nous cette étoile, morte depuis des millénaires, ce quartier de lune et ce fleuve sombre se dévoilent dans l'unité d'un paysage; c'est la vitesse de notre auto, de notre avion qui organise les grandes masses terrestres; à chacun de nos actes le monde nous révèle un visage neuf. Mais si nous savons que nous sommes les détecteurs de l'être, nous savons aussi que nous n'en sommes pas les producteurs. Ce paysage, si nous nous en détournons, croupira sans témoins dans sa permanence obscure. Du moins croupira-t-il : il n'y a personne d'assez fou pour croire qu'il va s'anéantir. C'est nous qui nous anéantirons et la terre demeurera dans sa léthargie jusqu'à ce qu'une autre conscience vienne l'éveiller. Ainsi à notre certitude intérieure d'être « dévoilants » s'adjoint celle d'être inessentiels par rapport à la chose dévoilée.

Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde. Cet aspect des champs ou de la mer, cet air de visage que j'ai dévoilés, si je les fixe sur une toile, dans un écrit, en resserrant les rapports, en introduisant de l'ordre là où il ne s'en trouvait pas, en imposant l'unité de l'esprit à la diversité des choses, j'ai conscience de les produire, c'est-à-dire que je me sens essentiel par rapport à ma création. Mais cette fois-ci, c'est l'objet créé qui m'échappe : je ne puis dévoiler et produire à la fois. La création passe à l'inessentiel

par rapport à l'activité créatrice. D'abord, même s'il apparaît aux autres comme définitif, l'objet créé nous semble toujours en sursis : nous pouvons toujours changer cette ligne, cette teinte, ce mot; ainsi ne *s'impose-t-il* jamais. Un peintre apprenti demandait à son maître : « Quand dois-je considérer que mon tableau est fini? » Et le maître répondit : « Quand tu pourras le regarder avec surprise, en te disant : « C'est *moi* qui ai fait *ça !* »

Autant dire : jamais. Cela reviendrait à considérer son œuvre avec les yeux d'un autre et à dévoiler ce qu'on a créé. Mais il va de soi que nous avons d'autant moins la conscience de la chose produite que nous avons davantage celle de notre activité productrice. Lorsqu'il s'agit d'une poterie ou d'une charpente et que nous les fabriquons selon des normes traditionnelles avec des outils dont l'usage est codifié, c'est le fameux « on » de Heidegger qui travaille par nos mains. En ce cas, le résultat peut nous paraître suffisamment étranger pour conserver à nos yeux son objectivité. Mais si nous produisons nous-mêmes les règles de production, les mesures et les critères, et si notre élan créateur vient du plus profond de notre cœur, alors nous ne trouvons jamais que nous dans notre œuvre : c'est nous qui avons inventé les lois d'après lesquelles nous la jugeons; c'est notre histoire, notre amour, notre gaîté que nous y reconnaissons; quand même nous la regarderions sans plus y toucher, nous ne *recevons* jamais d'elle cette gaîté ou cet amour : nous les y mettons; les résultats que nous avons obtenus sur la toile ou sur le papier ne nous semblent jamais *objectifs ;* nous connaissons trop les procédés dont ils sont les effets. Ces procédés demeurent une trouvaille subjective : ils sont nous-mêmes, notre inspiration, notre ruse et lorsque nous cherchons à *percevoir* notre ouvrage, nous le créons encore, nous répétons mentalement les opérations qui l'ont produit, chacun de ses aspects apparaît comme un résultat. Ainsi, dans la perception, l'objet se donne comme l'essentiel et le sujet comme l'inessentiel; celui-ci recherche l'essentialité dans la création et l'obtient, mais alors c'est l'objet qui devient l'inessentiel.

Nulle part cette dialectique n'est plus manifeste que dans l'art d'écrire. Car l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour le faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et il ne dure qu'autant que cet acte peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier. Or l'écrivain ne peut pas lire ce qu'il écrit, au lieu que le cordonnier peut chausser es souliers qu'il vient de faire, s'ils sont à sa pointure, et l'architecte

habiter la maison qu'il a construite. En lisant, on prévoit, on attend. On prévoit la fin de la phrase, la phrase suivante, la page d'après; on attend qu'elles confirment ou qu'elles infirment ces prévisions; la lecture se compose d'une foule d'hypothèses, de rêves suivis de réveils, d'espoirs et de déceptions; les lecteurs sont toujours en avance sur la phrase qu'ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s'écroule en partie et se consolide en partie à mesure qu'ils progressent, qui recule d'une page à l'autre et forme l'horizon mouvant de l'objet littéraire. Sans attente, sans avenir, sans ignorance, pas d'objectivité. Or l'opération d'écrire comporte une quasi-lecture implicite qui rend la vraie lecture impossible. Quand les mots se forment sous sa plume, l'auteur les voit, sans doute, mais il ne les voit pas comme le lecteur puisqu'il les connaît avant de les écrire; son regard n'a pas pour fonction de dévoiler en les frôlant des mots endormis qui attendent d'être lus, mais de contrôler le tracé des signes; c'est une mission purement régulatrice, en somme, et la vue ici n'apprend rien, sauf de petites erreurs de la main. L'écrivain ne prévoit ni ne conjecture : il *projette*. Il arrive souvent qu'il s'attende, qu'il attende, comme on dit, l'inspiration. Mais on ne s'attend pas comme on attend les autres; s'il hésite, il sait que l'avenir n'est pas fait, que c'est lui-même qui va le faire, et s'il ignore encore ce qu'il adviendra de son héros, cela veut simplement dire qu'il n'y a pas pensé, qu'il n'a rien décidé; alors le futur est une page blanche, au lieu que le futur du lecteur ce sont ces deux cents pages surchargées de mots qui le séparent de la fin. Ainsi l'écrivain ne rencontre partout que *son* savoir, *sa* volonté, *ses* projets, bref lui-même; il ne touche jamais qu'à sa propre subjectivité, l'objet qu'il crée est hors d'atteinte, il ne le crée pas *pour lui*. S'il se relit, il est déjà trop tard; sa phrase ne sera jamais à ses yeux tout à fait une chose. Il va jusqu'aux limites du subjectif mais sans le franchir, il apprécie l'effet d'un trait, d'une maxime, d'un adjectif bien placé; mais c'est l'effet qu'ils feront sur d'autres; il peut l'estimer, non le ressentir. Jamais Proust n'a découvert l'homosexualité de Charlus, puisqu'il l'avait décidée avant même d'entreprendre son livre. Et si l'ouvrage prend un jour pour son auteur un semblant d'objectivité, c'est que les années ont passé, qu'il l'a oublié, qu'il n'y entre plus et ne serait sans doute plus capable de l'écrire. Ainsi de Rousseau relisant le *Contrat social* à la fin de sa vie.

Il n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même : ce serait le pire échec; en projetant ses émotions sur le papier, à peine arrive-

rait-on à leur donner un prolongement languissant. L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme *objet* ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui.

La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création [1]; elle pose à la fois l'essentialité du sujet et celle de l'objet; l'objet est essentiel parce qu'il est rigoureusement transcendant, qu'il impose ses structures propres et qu'on doit l'attendre et l'observer; mais le sujet est essentiel aussi parce qu'il est requis non seulement pour dévoiler l'objet (c'est-à-dire faire qu'*il y ait* un objet) mais encore pour que cet objet *soit* absolument (c'est-à-dire pour le produire). En un mot, le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement. Il ne faudrait pas croire, en effet, que la lecture soit une opération mécanique et qu'il soit impressionné par les signes comme une plaque photographique par la lumière. S'il est distrait, fatigué, sot, étourdi, la plupart des relations lui échapperont, il n'arrivera pas à « faire prendre » l'objet (au sens où l'on dit que le feu « prend » ou « ne prend pas »); il tirera de l'ombre des phrases qui paraîtront surgir au petit bonheur. S'il est au meilleur de lui-même, il projettera au delà des mots une forme synthétique dont chaque phrase ne sera plus qu'une fonction partielle : le « thème », le « sujet » ou le « sens ». Ainsi, dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux; et l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise *à travers* le langage, n'est jamais donné *dans* le langage; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole. Aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'œuvre en jaillisse; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique. Rien n'est fait si le lecteur ne se met d'emblée et presque sans guide à la hauteur de ce silence. S'il ne l'invente, en somme, et s'il n'y place et fait tenir ensuite les mots et les phrases

1. Il en est de même à des degrés divers pour l'attitude du spectateur en face des autres œuvres d'art (tableaux, symphonies, statues, etc.)

qu'il réveille. Et si l'on me dit qu'il conviendrait plutôt d'appeler cette opération une ré-invention ou une découverte, je répondrai que d'abord une pareille réinvention serait un acte aussi neuf et aussi original que l'invention première. Et, surtout, lorsqu'un objet n'a jamais existé auparavant, il ne peut s'agir ni de le réinventer ni de le découvrir. Car si le silence dont je parle est bien en effet le but visé par l'auteur, du moins celui-ci ne l'a-t-il jamais connu; son silence est subjectif et antérieur au langage, c'est l'absence de mots, le silence indifférencié et vécu de l'inspiration, que la parole particulisera ensuite, au lieu que le silence produit par le lecteur est un objet. Et à l'intérieur même de cet objet il y a encore des silences : ce que l'auteur ne dit pas. Il s'agit d'intentions si particulières qu'elles ne pourraient pas garder de sens en dehors de l'objet que la lecture fait paraître; ce sont elles pourtant qui en font la densité et qui lui donnent son visage singulier. C'est peu de dire qu'elles sont inexprimées : elles sont précisément l'inexprimable. Et pour cela on ne les trouve à aucun moment défini de la lecture; elles sont partout et nulle part : la qualité de merveilleux du *Grand Meaulnes*, le babylonisme d'*Armance*, le degré de réalisme et de vérité de la mythologie de Kafka, tout cela n'est jamais donné; il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. Sans doute l'auteur le guide; mais il ne fait que le guider; les jalons qu'il a posés sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au delà d'eux. En un mot, la lecture est création dirigée. D'une part, en effet, l'objet littéraire n'a d'autre substance que la subjectivité du lecteur : l'attente de Raskolnikoff, c'est *mon* attente, que je lui prête; sans cette impatience du lecteur il ne demeurerait que des signes languissants; sa haine contre le juge d'instruction qui l'interroge, c'est ma haine, sollicitée, captée par les signes, et le juge d'instruction lui-même, il n'existerait pas sans la haine que je lui porte à travers Raskolnikoff; c'est elle qui l'anime, elle est sa chair. Mais d'autre part les mots sont là comme des pièges pour susciter nos sentiments et les réfléchir vers nous; chaque mot est un chemin de transcendance, il informe nos affections, les nomme, les attribue à un personnage imaginaire qui se charge de les vivre pour nous et qui n'a d'autre substance que ces passions empruntées; il leur confère des objets, des perspectives, un horizon. Ainsi, pour le lecteur, tout est à faire et tout est déjà fait; l'œuvre n'existe qu'au niveau exact de ses capacités; pendant qu'il lit et qu'il crée, il sait qu'il pourrait toujours aller plus loin dans sa lecture, créer plus profon-

dément; et, par là, l'œuvre lui paraît inépuisable et opaque comme les choses. Cette production absolue de qualités qui, au fur et à mesure qu'elles émanent de notre subjectivité, se figent sous nos yeux en objectivités imperméables, nous la rapprocherions volontiers de cette « intuition rationnelle » que Kant réservait à la Raison divine.

Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son œuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage. Et si l'on demande *à quoi* l'écrivain fait appel, la réponse est simple. Comme on ne trouve jamais dans le livre la raison suffisante pour que l'objet esthétique paraisse, mais seulement des sollicitations à le produire, comme il n'y a pas non plus assez dans l'esprit de l'auteur et que sa subjectivité, dont il ne peut sortir, ne peut rendre raison du passage à l'objectivité, l'apparition de l'œuvre d'art est un événement neuf qui ne saurait *s'expliquer* par les données antérieures. Et puisque cette création dirigée est un commencement absolu, elle est donc opérée par la liberté du lecteur en ce que cette liberté a de plus pur. Ainsi l'écrivain en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage. On dira sans doute que tous les outils s'adressent à notre liberté, puisqu'ils sont les instruments d'une action possible et que, en cela, l'œuvre d'art n'est pas spécifique. Et il est vrai que l'outil est l'esquisse figée d'une opération. Mais il demeure au niveau de l'impératif hypothétique : je puis utiliser un marteau pour clouer une caisse ou pour assommer mon voisin. Tant que je le considère en lui-même, il n'est pas un appel à ma liberté, il ne me place pas en face d'elle, il vise plutôt à la servir en remplaçant l'invention libre des moyens par une succession réglée de conduites traditionnelles. Le livre ne sert pas ma liberté : il la requiert. On ne saurait en effet s'adresser à une liberté en tant que telle par la contrainte, la fascination ou les suppliques. Pour l'atteindre, il n'est qu'un procédé : la reconnaître d'abord, puis lui faire confiance; enfin exiger d'elle un acte, au nom d'elle-même, c'est-à-dire au nom de cette confiance qu'on lui porte. Ainsi le livre n'est pas, comme l'outil, un moyen en vue d'une fin quelconque : il se propose comme fin à la liberté du lecteur. Et

l'expression kantienne de « finalité sans fin » me paraît tout à fait impropre à désigner l'œuvre d'art. Elle implique, en effet, que l'objet esthétique présente seulement l'apparence d'une finalité et se borne à solliciter le jeu libre et réglé de l'imagination. C'est oublier que l'imagination du spectateur n'a pas seulement une fonction régulatrice mais constitutive; elle ne joue pas, elle est appelée à recomposer l'objet beau par delà les traces laissées par l'artiste. L'imagination, pas plus que les autres fonctions de l'esprit, ne peut jouir d'elle-même; elle est toujours dehors, toujours engagée dans une entreprise. Il y aurait finalité sans fin si quelque objet offrait une ordonnance si réglée qu'elle invitât à lui supposer une fin alors même que nous ne pouvons pas lui en assigner. En définissant le beau de cette manière on pourra — et c'est bien le but de Kant — assimiler la beauté de l'art à la beauté naturelle, puisqu'une fleur, par exemple, présente tant de symétrie, des couleurs si harmonieuses, des courbes si régulières qu'on est immédiatement tenté de chercher une explication finaliste à toutes ces propriétés et d'y voir autant de moyens disposés en vue d'une fin inconnue. Mais c'est justement l'erreur : la beauté de la nature n'est en rien comparable à celle de l'art. L'œuvre d'art n'*a pas* de fin, nous en sommes d'accord avec Kant. Mais c'est qu'elle *est* une fin. La formule kantienne ne rend pas compte de l'appel qui résonne au fond de chaque tableau, de chaque statue, de chaque livre. Kant croit que l'œuvre existe d'abord en fait et qu'elle est vue ensuite. Au lieu qu'elle n'existe que si on la *regarde* et qu'elle est d'abord pur appel, pure exigence d'exister. Elle n'est pas un instrument dont l'existence est manifeste et la fin indéterminée : elle se présente comme une tâche à remplir, elle se place d'emblée au niveau de l'impératif catégorique. Vous êtes parfaitement libres de laisser ce livre sur la table. Mais si vous l'ouvrez, vous en assumez la responsabilité. Car la liberté ne s'éprouve pas en jouissant de son libre fonctionnement subjectif mais dans un acte créateur requis par un impératif. Cette fin absolue, cet impératif transcendant et pourtant consenti, repris à son compte par la liberté même, c'est ce qu'on nomme une valeur. L'œuvre d'art est valeur parce qu'elle est appel.

Si j'en appelle à mon lecteur pour qu'il mène à bien l'entreprise que j'ai commencée, il va de soi que je le considère comme liberté pure, pur pouvoir créateur, activité inconditionnée; je ne saurais donc en aucun cas m'adresser à sa passivité, c'est-à-dire tenter de *l'affecter*, de lui communiquer d'emblée des émotions de peur, de

désir ou de colère. Sans doute y a-t-il des auteurs qui se préoccupent uniquement de provoquer ces émotions, parce qu'elles sont prévisibles, gouvernables et qu'ils disposent de moyens éprouvés qui les suscitent à coup sûr. Mais il est vrai aussi qu'on le leur reproche, comme on a fait à Euripide dès l'antiquité parce qu'il faisait paraître des enfants sur la scène. Dans la passion, la liberté est aliénée engagée abruptement dans des entreprises partielles, elle perd de vue sa tâche qui est de produire une fin absolue. Et le livre n'est plus qu'un moyen pour entretenir la haine ou le désir. L'écrivain ne doit pas chercher à *bouleverser*, sinon il est en contradiction avec lui-même; s'il veut *exiger*, il faut qu'il propose seulement la tâche à remplir. De là ce caractère de *pure présentation* qui paraît essentiel à l'œuvre d'art : le lecteur doit disposer d'un certain recul esthétique. C'est ce que Gautier a confondu sottement avec « l'art pour l'art », et les Parnassiens avec l'impassibilité de l'artiste. Il s'agit seulement d'une précaution, et Genêt la nomme plus justement politesse de l'auteur envers le lecteur. Mais cela ne veut pas dire que l'écrivain fasse appel à je ne sais quelle liberté abstraite et conceptuelle. C'est bien avec des sentiments qu'on recrée l'objet esthétique; s'il est touchant, il n'apparaît qu'à travers nos pleurs; s'il est comique, il sera reconnu par le rire. Seulement ces sentiments sont d'une espèce particulière : ils ont la liberté pour origine; ils sont prêtés. Il n'est pas jusqu'à la croyance que j'accorde au récit qui ne soit librement consentie. C'est une Passion, au sens chrétien du mot, c'est-à-dire une liberté qui se met résolument en état de passivité pour obtenir par ce sacrifice un certain effet transcendant. Le lecteur se fait crédule, il descend dans la crédulité et celle-ci, bien qu'elle finisse par se refermer sur lui comme un songe, s'accompagne à chaque instant de la conscience d'être libre. On a voulu parfois enfermer les auteurs dans ce dilemme : « Ou l'on croit à votre histoire, et c'est intolérable; ou l'on n'y croit point, et c'est ridicule. » Mais l'argument est absurde, car le propre de la conscience esthétique c'est d'être croyance par engagement, par serment, croyance continuée par fidélité à soi et à l'auteur, choix perpétuellement renouvelé de croire. A chaque instant je puis m'éveiller et je le sais; mais je ne le veux pas : la lecture est un rêve libre. En sorte que tous les sentiments qui se jouent sur le fond de cette croyance imaginaire sont comme des modulations particulières de ma liberté; loin de l'absorber ou de la masquer, ils sont autant de façons qu'elle a choisies de se révéler à elle-même. Raskolnikoff, je l'ai dit, ne serait

qu'une ombre sans le mélange de répulsion et d'amitié que j'éprouve pour lui et qui le fait vivre. Mais, par un renversement qui est le propre de l'objet imaginaire, ce ne sont pas ses conduites qui provoquent mon indignation ou mon estime, mais mon indignation, mon estime qui donnent de la consistance et de l'objectivité à ses conduites. Ainsi les affections du lecteur ne sont-elles jamais dominées par l'objet et, comme nulle réalité extérieure ne peut les conditionner, elles ont leur source permanente dans la liberté, c'est-à-dire qu'elles sont toutes généreuses — car je nomme généreuse une affection qui a la liberté pour origine et pour fin. Ainsi la lecture est-elle un exercice de générosité; et ce que l'écrivain réclame du lecteur ce n'est pas l'application d'une liberté abstraite, mais le don de toute sa personne, avec ses passions, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs. Seulement cette personne se donnera avec générosité, la liberté la traverse de part en part et vient transformer les masses les plus obscures de sa sensibilité. Et comme l'activité s'est faite passive pour mieux créer l'objet, réciproquement la passivité devient acte, l'homme qui lit s'est élevé au plus haut. C'est pourquoi l'on voit des gens réputés pour leur dureté verser des larmes au récit d'infortunes imaginaires; ils étaient devenus pour le moment ce qu'ils auraient été s'ils n'avaient passé leur vie à se masquer leur liberté.

Ainsi l'auteur écrit pour s'adresser à la liberté des lecteurs et il la requiert de faire exister son œuvre. Mais il ne se borne pas là et il exige en outre qu'ils lui retournent cette confiance qu'il leur a donnée, qu'ils reconnaissent sa liberté créatrice et qu'ils la sollicitent à leur tour par un appel symétrique et inverse. Ici apparaît en effet l'autre paradoxe dialectique de la lecture : plus nous éprouvons notre liberté, plus nous reconnaissons celle de l'autre; plus il exige de nous et plus nous exigeons de lui.

Lorsque je m'enchante d'un paysage, je sais fort bien que ce n'est pas moi qui le crée, mais je sais aussi que sans moi les relations qui s'établissent sous mes yeux entre les arbres, les feuillages, la terre, les herbes, n'existeraient pas du tout. Cette apparence de finalité que je découvre dans l'assortiment des teintes, dans l'harmonie des formes et des mouvements provoqués par le vent, je sais bien que je ne puis pas en rendre raison. Elle existe pourtant, elle est là sous ma vue et, après tout, je ne puis faire qu'*il y ait* de l'être que si l'être *est* déjà; mais, si même je crois en Dieu, je ne puis établir aucun passage, sinon purement verbal, entre l'universelle sollicitude

divine et le spectacle particulier que je considère : dire qu'il a fait le paysage pour me charmer ou qu'il m'a fait tel que je m'y plaise, c'est prendre une question pour une réponse. Le mariage de ce bleu et de ce vert est-il voulu? Comment le saurais-je? L'idée d'une providence universelle ne peut garantir aucune intention singulière; surtout dans le cas considéré, puisque le vert de l'herbe s'explique par des lois biologiques, des constantes spécifiques, un déterminisme géographique, tandis que le bleu de l'eau trouve sa raison dans la profondeur de la rivière, dans la nature des terrains, dans la rapidité du courant. L'appariage des teintes, s'il est voulu, ne peut l'être que *par-dessus le marché*, c'est la rencontre de deux séries causales, c'est-à-dire, à première vue, un fait de hasard. Au mieux la finalité demeure problématique. Tous les rapports que nous établissons restent des hypothèses; aucune fin ne se propose à nous à la façon d'un impératif, puisque aucune ne se révèle expressément comme ayant été voulue par un créateur. Du coup, notre liberté n'est jamais *appelée* par la beauté naturelle. Ou plutôt il y a dans l'ensemble des feuillages, des formes, des mouvements, une apparence d'ordre donc une illusion d'appel qui semble solliciter cette liberté et qui s'évanouit aussitôt sous le regard. A peine avons-nous commencé de parcourir des yeux cette ordonnance que l'appel disparaît : nous restons seuls, libres de nouer ensemble cette couleur avec cette autre ou cette troisième, de mettre en liaison l'arbre et l'eau ou l'arbre et le ciel, ou l'arbre, l'eau et le ciel. Ma liberté devient caprice; à mesure que j'établis des relations nouvelles, je m'éloigne davantage de l'illusoire objectivité qui me sollicitait; je *rêve* sur certains motifs vaguement esquissés par les choses, la réalité naturelle n'est plus qu'un prétexte à songeries. Ou alors, pour avoir profondément regretté que cette ordonnance un instant perçue ne m'ait été offerte par personne et ne soit, par conséquent, pas *vraie*, il arrive que je fixe mon rêve, que je le transpose sur une toile, dans un écrit. Ainsi, je m'entremets entre la finalité sans fin qui paraît dans les spectacles naturels et le regard des autres hommes; je la leur transmets; par cette transmission, elle devient humaine; l'art est ici une cérémonie du *don* et le seul don opère une métamorphose : il y a là quelque chose comme la transmission des titres et des pouvoirs dans le matronymat, où la mère ne possède pas les noms, mais demeure l'intermédiaire indispensable entre l'oncle et le neveu. Puisque j'ai capté au passage cette illusion; puisque je la tends aux autres hommes et que je l'ai dégagée, repensée pour eux, ils peuvent la

considérer avec confiance : elle est devenue intentionnelle. Quant à moi, bien sûr, je demeure à la lisière de la subjectivité et de l'objectif sans pouvoir jamais contempler l'ordonnance objective que je transmets.

Le lecteur, au contraire, progresse dans la sécurité. Aussi loin qu'il puisse aller, l'auteur est allé plus loin que lui. Quels que soient les rapprochements qu'il établisse entre les différentes parties du livre — entre les chapitres ou entre les mots — il possède une garantie : c'est qu'ils ont été expressément voulus. Il peut même, comme dit Descartes, feindre qu'il y ait un ordre secret entre des parties qui ne semblent point avoir de rapports entre elles; le créateur l'a précédé dans cette voie et les plus beaux désordres sont effets de l'art, c'est-à-dire ordre encore. La lecture est induction, interpolation, extrapolation et le fondement de ces activités repose dans la volonté de l'auteur, comme on a cru longtemps que celui de l'induction scientifique reposait dans la volonté divine. Une force douce nous accompagne et nous soutient de la première page à la dernière. Cela ne veut pas dire que nous déchiffrions aisément les intentions de l'artiste : elles font l'objet, nous l'avons dit, de conjectures et il y a une *expérience* du lecteur; mais ces conjectures sont étayées par la grande certitude où nous sommes que les beautés qui paraissent dans le livre ne sont jamais l'effet de rencontres. L'arbre et le ciel, dans la nature, ne s'harmonisent que par hasard; si, au contraire, dans le roman, les héros se trouvent dans *cette* tour, dans *cette* prison, s'ils se promènent dans *ce* jardin, il s'agit à la fois de la restitution de séries causales indépendantes (le personnage avait un certain état d'âme dû à une succession d'événements psychologiques et sociaux; d'autre part, il se rendait en un lieu déterminé et la configuration de la ville l'obligeait à traverser un certain parc) et de l'expression d'une finalité plus profonde, car le parc n'est venu à l'existence que *pour* s'harmoniser avec un certain état d'âme, pour l'exprimer au moyen de choses ou pour le mettre en relief par un vif contraste; et l'état d'âme lui-même, il a été conçu en liaison avec le paysage. Ici c'est la causalité qui est l'apparence et qu'on pourrait nommer « causalité sans cause », et c'est la finalité qui est la réalité profonde. Mais si je puis ainsi mettre en toute confiance l'ordre des fins sous l'ordre des causes, c'est que j'affirme en ouvrant le livre que l'objet tire sa source de la liberté humaine. Si je devais soupçonner l'artiste d'avoir écrit par passion et dans la passion, ma confiance s'évanouirait aussitôt, car il ne

servirait à rien d'avoir étayé l'ordre des causes par l'ordre des fins; celui-ci serait supporté à son tour par une causalité psychique et, pour finir, l'œuvre d'art rentrerait dans la chaîne du déterminisme. Je ne nie pas, certes, lorsque je lis, que l'auteur ne puisse être passionné, ni même qu'il ait pu concevoir le premier dessin de son ouvrage sous l'empire de la passion. Mais sa décision d'écrire suppose qu'il prenne du recul par rapport à ses affections; en un mot, qu'il ait transformé ses émotions en émotions libres, comme je fais des miennes en le lisant, c'est-à-dire qu'il soit en attitude de générosité. Ainsi la lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur; chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'autre, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même. Car cette confiance est elle-même générosité : nul ne peut obliger l'auteur à croire que son lecteur usera de sa liberté; nul ne peut obliger le lecteur à croire que l'auteur a usé de la sienne. C'est une décision libre qu'ils prennent l'un et l'autre. Il s'établit alors un va-et-vient dialectique; quand je lis, j'exige; ce que je lis alors, si mes exigences sont remplies, m'incite à exiger davantage de l'auteur, ce qui signifie : à exiger de l'auteur qu'il exige davantage de moi-même. Et réciproquement l'exigence de l'auteur c'est que je porte au plus haut degré mes exigences. Ainsi ma liberté en se manifestant dévoile la liberté de l'autre.

Il importe peu que l'objet esthétique soit le produit d'un art « réaliste » (ou prétendu tel) ou d'un art « formel ». De toute façon, les rapports naturels sont inversés : cet arbre, au premier plan du tableau de Cézanne, apparaît d'abord comme le produit d'un enchaînement causal. Mais la causalité est une illusion; elle demeurera sans doute comme une proposition tant que nous regarderons le tableau, mais elle sera supportée par une finalité profonde : si l'arbre est ainsi placé, c'est parce que le reste du tableau *exigeait* qu'on plaçât au premier plan cette forme et ces couleurs. Ainsi à travers la causalité phénoménale, notre regard atteint la finalité, comme la structure profonde de l'objet et, au delà de la finalité, il atteint la liberté humaine comme sa source et son fondement originel. Le réalisme de Ver Meer est si poussé qu'on pourrait croire d'abord qu'il est photographique. Mais si l'on vient à considérer la splendeur de sa matière, la gloire rose et veloutée de ses petits murs de brique, l'épaisseur bleue d'une branche de chèvrefeuille, l'obscurité vernie de ses vestibules, la chair orangée de ses visages polis comme la pierre des bénitiers, on sent tout à coup, au plaisir qu'on éprouve, que la finalité n'est pas tant dans les formes ou dans les couleurs

que dans son imagination matérielle; c'est la substance même et la pâte des choses qui est ici la raison d'être de leurs formes; avec ce réaliste nous sommes peut-être le plus près de la création absolue puisque c'est dans la passivité même de la matière que nous rencontrons l'insondable liberté de l'homme.

Or, ce n'est jamais à l'objet peint, sculpté ou raconté que l'œuvre se limite; de même qu'on ne perçoit les choses que sur le fond du monde, de même les objets représentés par l'art paraissent sur le fond de l'univers. A l'arrière-plan des aventures de Fabrice, il y a l'Italie de 1820, l'Autriche et la France, et le ciel avec ses astres que consulte l'abbé Blanis et finalement la terre entière. Si le peintre nous présente un champ ou un vase de fleurs, ses tableaux sont des fenêtres ouvertes sur le monde entier; ce chemin rouge qui s'enfonce entre les blés, nous le suivons bien plus loin que Van Gogh ne l'a peint, entre d'autres champs de blé, sous d'autres nuages, jusqu'à une rivière qui se jette dans la mer; et nous prolongeons à l'infini, jusqu'à l'autre bout du monde la finalité profonde qui soutient l'existence des champs et de la terre. En sorte que, à travers les quelques objets qu'il produit ou reproduit, c'est à une reprise totale du monde que vise l'acte créateur. Chaque tableau, chaque livre est une récupération de la totalité de l'être; chacun d'eux présente cette totalité à la liberté du spectateur. Car c'est bien le but final de l'art : récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine. Mais, comme ce que l'auteur crée ne prend de réalité objective qu'aux yeux du spectateur, c'est par la cérémonie du spectacle — et singulièrement de la lecture — que cette récupération est consacrée. Nous sommes déjà mieux en mesure de répondre à la question que nous posions tout à l'heure : l'écrivain choisit d'en appeler à la liberté des autres hommes pour que, par les implications réciproques de leurs exigences, ils réapproprient la totalité de l'être à l'homme et referment l'humanité sur l'univers.

Si nous voulons aller plus loin, il faut nous rappeler que l'écrivain, comme tous les autres artistes, vise à donner à ses lecteurs une certaine affection que l'on a coutume de nommer plaisir esthétique et que je nommerais plus volontiers, pour ma part, joie esthétique; et que cette affection, lorsqu'elle paraît, est signe que l'œuvre est accomplie. Il convient donc de l'examiner à la lumière des considérations qui précèdent. Cette joie, en effet, qui est refusée au créateur en tant qu'il crée, ne fait qu'un avec la conscience esthétique du

spectateur, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, du lecteur. C'est un sentiment complexe mais dont les structures se conditionnent les unes les autres et sont inséparables. Il ne fait qu'un, d'abord avec la reconnaissance d'une fin transcendante et absolue qui suspend pour un moment la cascade utilitaire des fins-moyens et des moyens-fins [1], c'est-à-dire d'un appel ou, ce qui revient au même, d'une valeur. Et la conscience positionnelle que je prends de cette valeur s'accompagne nécessairement de la conscience non positionnelle de ma liberté, puisque c'est par une exigence transcendante que la liberté se manifeste à elle-même. Et cette reconnaissance de la liberté par elle-même est joie, mais cette structure de la conscience non-thétique en implique une autre : puisque, en effet, la lecture est création, ma liberté ne s'apparaît pas seulement comme pure autonomie, mais comme activité créatrice, c'est-à-dire qu'elle ne se borne pas à se donner sa propre loi, mais qu'elle se saisit comme constitutive de l'objet. A ce niveau se manifeste le phénomène proprement esthétique, c'est-à-dire une création où l'objet créé est donné *comme objet* à son créateur; c'est le cas unique où le créateur a jouissance de l'objet qu'il crée. Et le mot de jouissance qui s'applique à la conscience positionnelle de l'œuvre lue indique assez que nous sommes en présence d'une structure essentielle de la joie esthétique. Cette jouissance positionnelle s'accompagne de la conscience non positionnelle d'être essentiel par rapport à un objet saisi comme essentiel; je nommerai cet aspect de la conscience esthétique : sentiment de sécurité, c'est lui qui empreint d'un calme souverain les émotions esthétiques les plus fortes; il a pour origine la constatation d'une harmonie rigoureuse entre la subjectivité et l'objectivité. Comme d'autre part l'objet esthétique est proprement le monde en tant qu'il est visé à travers des imaginaires, la joie esthétique accompagne la conscience positionnelle que le monde est une valeur, c'est-à-dire une tâche proposée à la liberté humaine. Et c'est ce que je nommerai modification esthétique du projet humain, car à l'ordinaire le monde apparaît comme l'horizon de notre situation, comme la distance infinie qui nous sépare de nous-mêmes, comme la totalité synthétique du donné, comme l'ensemble indifférencié des obstacles et des ustensiles — mais jamais comme une exigence qui s'adresse à notre liberté. Ainsi la joie esthétique

1. Dans la *vie pratique*, chaque moyen est susceptible d'être pris pour fin, dès lors qu'on le recherche, et chaque fin se révèle moyen d'atteindre une autre fin.

provient-elle à ce niveau de la conscience que je prends de récupérer et d'intérioriser ce qui est le non-moi par excellence, puisque je transforme le donné en impératif et le fait en valeur : le monde est *ma* tâche, c'est-à-dire que la fonction essentielle et librement consentie de ma liberté est précisément de faire venir à l'être dans un mouvement inconditionné l'objet unique et absolu qu'est l'univers. Et troisièmement les structures précédentes impliquent un pacte entre les libertés humaines, car, d'une part, la lecture est reconnaissance confiante et exigeante de la liberté de l'écrivain, et, d'autre part, le plaisir esthétique, comme il est ressenti lui-même sous l'aspect d'une valeur, enveloppe une exigence absolue à l'égard d'autrui; c'est que tout homme, en tant qu'il est liberté, éprouve le même plaisir en lisant le même ouvrage. Ainsi l'humanité tout entière est présente dans sa plus haute liberté, elle soutient à l'être un monde qui est à la fois *son* monde et le monde « extérieur ». Dans la joie esthétique, la conscience positionnelle est conscience *imageante* du monde dans sa totalité comme être et devoir être à la fois, à la fois comme totalement nôtre et totalement étranger, et d'autant plus nôtre qu'il est plus étranger. La conscience non positionnelle enveloppe *réellement* la totalité harmonieuse des libertés humaines en tant qu'elle fait l'objet d'une confiance et d'une exigence universelles.

Ecrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. C'est recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme *essentiel* à la totalité de l'être; c'est vouloir vivre cette essentialité par personnes interposées ; mais comme d'autre part le monde réel ne se révèle qu'à l'action, comme on ne peut s'y sentir qu'en le dépassant pour le changer, l'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrait dans un mouvement pour le transcender. On l'a souvent remarqué : un objet, dans un récit, ne tire pas sa densité d'existence du nombre et de la longueur des descriptions qu'on y consacre, mais de la complexité de ses liens avec les différents personnages; il paraîtra d'autant plus réel qu'il sera plus souvent manié, pris et reposé, bref dépassé par les personnages vers leurs propres fins. Ainsi du monde romanesque, c'est-à-dire de la totalité des choses et des hommes : pour qu'il offre son maximum de densité, il faut que le dévoilement-création par quoi le lecteur le découvre soit aussi engagement imaginaire dans l'action; autrement dit, plus on aura de goût à le changer et plus il sera vivant. L'erreur du réalisme a été

de croire que le réel se révélait à la contemplation et que, en conséquence, on en pouvait faire une peinture impartiale. Comment serait-ce possible, puisque la perception même est partiale, puisque, à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet? Et comment l'écrivain, qui se veut essentiel à l'univers pourrait-il vouloir l'être aux injustices que cet univers renferme? Il faut qu'il le soit pourtant; mais s'il accepte d'être créateur d'injustices, c'est dans un mouvement qui les dépasse vers leur abolition. Quant à moi qui lis, si je crée et maintiens à l'existence un monde injuste, je ne puis faire que je ne m'en rende responsable. Et tout l'art de l'auteur est pour m'obliger à *créer* ce qu'il *dévoile*, donc à me compromettre. A nous deux, voilà que nous portons la responsabilité de l'univers. Et, précisément parce que cet univers est soutenu par l'effort conjugué de nos deux libertés, et que l'auteur a tenté par mon intermédiaire de l'intégrer à l'humain, il faut qu'il apparaisse vraiment *en lui-même*, dans sa pâte la plus profonde, comme traversé de part en part et soutenu par une liberté qui a pris pour fin la liberté humaine, et, s'il n'est pas vraiment la cité des fins qu'il doit être, il faut au moins qu'il soit une étape vers elle, en un mot, il faut qu'il soit un devenir et qu'on le considère et présente toujours non comme une masse écrasante qui pèse sur nous, mais du point de vue de son dépassement vers cette cité des fins; il faut que l'ouvrage, si méchante et si désespérée que soit l'humanité qu'il peint, ait un air de générosité. Non certes que cette générosité se doive exprimer par des discours édifiants ou par des personnages vertueux : elle ne doit pas même être préméditée et il est bien vrai qu'on ne fait pas de bons livres avec de bons sentiments. Mais elle doit être la trame même du livre, l'étoffe où sont taillés les gens et les choses : quel que soit le sujet, une sorte de légèreté essentielle doit paraître partout et rappeler que l'œuvre n'est jamais une donnée naturelle, mais une *exigence* et un *don*. Et si l'on me donne ce monde avec ses injustices, ce n'est pas pour que je contemple celles-ci avec froideur, mais pour que je les anime de mon indignation et que je les dévoile et les crée avec leur nature d'injustices, c'est-à-dire d'abus-devant-être-supprimés. Ainsi l'univers de l'écrivain ne se dévoilera dans toute sa profondeur qu'à l'examen, à l'admiration, à l'indignation du lecteur; et l'amour généreux est serment de maintenir, et l'indignation généreuse est serment de changer, et l'admiration serment d'imiter; bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons

l'impératif moral. Car puisque celui qui écrit reconnaît, par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et puisque celui qui lit, du seul fait qu'il ouvre le livre, reconnaît la liberté de l'écrivain, l'œuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes. Et puisque les lecteurs comme l'auteur ne reconnaissent cette liberté que pour exiger qu'elle se manifeste, l'œuvre peut se définir comme une présentation imaginaire du monde en tant qu'il exige la liberté humaine. De quoi résulte d'abord qu'il n'y a pas de littérature noire, puisque si sombres que soient les couleurs dont on peint le monde, on le peint pour que des hommes libres éprouvent devant lui leur liberté, Ainsi n'y a-t-il que de bons et de mauvais romans. Et le mauvais roman est celui qui vise à plaire en flattant au lieu que le bon est une exigence et un acte de foi. Mais surtout l'unique aspect sous lequel l'artiste peut présenter le monde à ces libertés dont il veut réaliser l'accord, c'est celui d'un monde à imprégner toujours davantage de liberté. Il ne serait pas concevable que ce déchaînement de générosité que l'écrivain provoque fût employé à consacrer une injustice et que le lecteur jouisse de sa liberté en lisant un ouvrage qui approuve ou accepte ou simplement s'abstienne de condamner l'asservissement de l'homme par l'homme. On peut imaginer qu'un bon roman soit écrit par un noir américain même si la haine des blancs s'y étale parce que, à travers cette haine, c'est la liberté de sa race qu'il réclame. Et comme il m'invite à prendre l'attitude de la générosité, je ne saurais souffrir, au moment où je m'éprouve comme liberté pure, de m'identifier avec une race d'oppression. C'est donc contre la race blanche et contre moi-même en tant que j'en fais partie que je réclame de toutes les libertés qu'elles revendiquent la libération des hommes de couleur. Mais personne ne saurait supposer un instant qu'on puisse écrire un bon roman à la louange de l'antisémitisme. Car on ne peut exiger de moi, dans le moment où j'éprouve que ma liberté est indissolublement liée à celle de tous les autres hommes, que je l'emploie à approuver l'asservissement de quelques-uns d'entre eux. Ainsi qu'il soit essayiste, pamphlétaire, satiriste ou romancier, qu'il parle seulement des passions individuelles ou qu'il s'attaque au régime de la société, l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet : la liberté.

Dès lors, toute tentative d'asservir ses lecteurs le menace dans son art même. Un forgeron, c'est dans sa vie d'homme que le fascisme l'atteindra mais pas nécessairement dans son métier : un écrivain,

c'est dans l'une et dans l'autre, plus encore dans le métier que dans la vie. J'ai vu des auteurs qui, avant la guerre appelaient le fascisme de tous leurs vœux, frappés de stérilité dans le moment même que les Nazis les comblaient d'honneurs. Je pense surtout à Drieu la Rochelle : il s'est trompé, mais il était sincère, il l'a prouvé. Il avait accepté de diriger une revue inspirée. Les premiers mois il admonestait, chapitrait, sermonnait ses compatriotes. Personne ne lui répondit : c'est parce qu'on n'était plus libre de le faire. Il en témoigna de l'humeur, il ne *sentait* plus ses lecteurs. Il se montra plus pressant mais aucun signe ne vint lui prouver qu'il avait été compris. Aucun signe de haine, ni de colère non plus : rien. Il parut désorienté, en proie à une agitation grandissante, il se plaignit amèrement aux Allemands; ses articles étaient superbes, ils devinrent aigres; le moment arriva où il se frappa la poitrine : nul écho, sauf chez des journalistes vendus qu'il méprisait. Il offrit sa démission, la reprit, parla encore, toujours dans le désert. Finalement il se tut, bâillonné par le silence des autres. Il avait réclamé l'asservissement des autres, mais, dans sa tête folle, il avait dû l'imaginer volontaire, libre encore; il vint; l'homme en lui s'en félicita bien haut, mais l'écrivain ne put le supporter. Au même moment d'autres, qui furent heureusement le plus grand nombre, comprenaient que la liberté d'écrire implique la liberté du citoyen. On n'écrit pas pour des esclaves. L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l'une est menacée, l'autre l'est aussi. Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. Un jour vient où la plume est contrainte de s'arrêter et il faut alors que l'écrivain prenne les armes. Ainsi de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté; si vous avez commencé, de gré ou de force, vous êtes engagé.

Engagé à quoi? demandera-t-on. Défendre la liberté, c'est vite dit. S'agit-il de se faire le gardien des valeurs idéales, comme le clerc de Benda avant la trahison, ou bien est-ce la liberté concrète et quotidienne qu'il faut protéger, en prenant parti dans les luttes politiques et sociales? La question est liée à une autre, fort simple en apparence mais qu'on ne se pose jamais : « Pour qui écrit-on? »

(à suivre) Jean-Paul Sartre.

BLACK BOY
(Jeunesse noire)

II

Les jours heureux que je voyais poindre devaient me laisser libre de me livrer à mes impulsions et je passai sans transition de l'inquiétude et de la contrainte à une activité insouciante et sans entraves. Ma mère arriva un après-midi, apportant la nouvelle que nous allions habiter chez sa sœur à Elaine, dans l'Arkansas; en route, nous devions rendre visite à grand-mère qui avait déménagé de Natchez à Jackson, dans le Mississipi. Les mots tombant des lèvres de ma mère me délivrèrent d'une longue et sourde angoisse. Surexcité, je courais d'un endroit à l'autre pour rassembler mes guenilles. Je quittais l'orphelinat détesté, la faim, la peur, je laissais derrière moi des jours sombres et solitaires comme la mort.

Tandis que j'emballais, un camarade vint me dire qu'une de mes chemises était encore en train de sécher sur la corde à linge. Mû par l'allégresse que me donnait le sentiment de ma future liberté plutôt que par la générosité, je lui en fis cadeau. Que représentait une chemise pour moi, désormais? Les enfants se tenaient autour de moi et me regardaient avec des yeux d'envie entasser mes affaires pêle-mêle dans ma valise, mais je ne m'en souciais guère. Dès l'instant où j'avais appris que j'allais partir, tout mon être brusquement décontracté s'était détaché de l'orphelinat si nettement et si rapidement que les enfants n'existaient tout simplement plus pour moi. Leurs visages avaient le pouvoir d'évoquer en moi mille souvenirs que je désirais ardemment oublier et mon départ, au lieu de me rapprocher d'eux dans un élan de sympathie, me rejetait à tout jamais loin d'eux.

J'étais si impatient de m'en aller que j'étais déjà fin prêt devant la porte et que j'allais partir sans avoir même pensé à dire au revoir

aux garçons et aux filles avec qui j'avais mangé, dormi, vécu durant de si longues semaines. Ma mère me gronda pour mon insouciance et m'ordonna de leur faire mes adieux. J'obéis à contre-cœur, souhaitant n'avoir pas à le faire. Tout en serrant les mains sombres qu'ils me tendaient, je détournais les yeux, ne voulant pas regarder ces visages qui me faisaient mal parce qu'étroitement associés dans mon sentiment à la faim et à la peur. En leur serrant les mains, je faisais un geste que je devais refaire un nombre incalculable de fois dans les années à venir : J'agissais conformément à ce que les autres attendaient de moi, bien que la forme de ma vie et sa nature même m'empêchassent de me sentir en harmonie avec eux.

Après avoir survécu aux secousses de l'enfance, après avoir acquis l'habitude de la réflexion, il m'arrivait de méditer sur l'étrange absence de bonté véritable chez les nègres, de réaliser combien notre tendresse était inconstante, combien nous manquions de passion vraie, combien nous étions vides d'espoirs exaltants, combien notre joie était timide, nos traditions pauvres, notre mémoire creuse, combien nous manquions de ces sentiments intangibles qui lient l'homme à l'homme et combien notre désespoir même était superficiel. Après avoir connu d'autres modes d'existence, je réfléchissais à l'ironie inconsciente de ceux qui trouvaient que les nègres avaient une vie si passionnelle! Je découvrais que ce que l'on avait pris pour notre force émotive était fait de notre désarroi négatif, de nos dérobades, de nos angoisses, de notre colère refoulée.

Chaque fois que je pensais à l'aspect essentiellement morne de la vie noire en Amérique, je me rendais compte qu'il n'avait jamais été donné aux nègres de saisir pleinement l'esprit de la civilisation occidentale; ils y vivaient, tant bien que mal mais n'en vivaient pas. Et quand je songeais à la stérilité culturelle de la vie noire, je me demandais si la tendresse pure, réelle, si l'amour, l'honneur, la loyauté et l'aptitude à se souvenir étaient innés chez l'homme. Je me demandais s'il ne fallait pas nourrir ces qualités humaines, les gagner, lutter et souffrir pour elles, les conserver grâce à un rituel qui se transmettait se génération en génération.

La maison de grand-mère à Jackson était un endroit merveilleux à explorer. C'était un pavillon de bois à un étage qui comprenait sept pièces. Mon frère et moi, nous jouions à cache-cache dans les corridors longs et étroits, sur l'escalier et sous l'escalier. C'était oncle Clark, le fils de grand-mère, qui lui avait acheté cette

maison, et ses murs blanchis à la chaux, son porche d'entrée et le porche de la cuisine, ses colonnes rondes, ses balustrades, me convainquirent qu'elle n'avait pas sa pareille au monde.

Il y avait de grands champs verdoyants où nous vagabondions, mon frère et moi, où nous pouvions nous ébattre et brailler à notre aise. Et il y avait les timides enfants des voisins, des garçons et des filles à qui nous nous sentions supérieurs, par notre connaissance du monde. Nous étions tout fiers de leur expliquer ce qu'était un voyage en chemin de fer, de leur décrire les eaux jaunes et dormantes du Mississipi, de leur raconter comment c'était à bord du *Kate Adams*, et à Memphis, et comment je m'étais sauvé de l'orphelinat. Et puis nous laissions entendre que nous n'étions là que pour quelques jours et qu'ensuite nous partirions pour des endroits plus merveilleux et des aventures plus fabuleuses encore.

Pour alléger les charges du ménage, ma grand-mère avait pris en pension une institutrice de couleur, Ella, une jeune fille aux manières si distantes, si rêveuses et silencieuses qu'elle m'effrayait autant qu'elle m'attirait. Il y avait longtemps que je voulais lui demander de me parler des livres qu'elle lisait, mais je n'arrivais jamais à rassembler suffisamment de courage pour le faire. Un après-midi, je la trouvai assise seule, en train de lire sur le seuil de la porte.

— Ella, fis-je d'un ton suppliant, dites-moi ce que vous lisez, s'il vous plaît.

— Ce n'est qu'un livre quelconque, répondit-elle évasivement, en jetant autour d'elle un regard inquiet.

— Mais c'est un livre sur quoi?

—Ta grand-mère n'aimerait pas que je te parle de romans, fit-elle.

Je discernai une nuance de sympathie dans sa voix.

— Ça m'est égal, dis-je à voix forte, d'un air de défi.

— Chut! Il ne faut pas dire des choses pareilles.

— Mais je veux savoir.

— Quand tu seras plus grand, tu liras des livres et tu sauras ce qu'il y a dedans.

— Mais je veux savoir maintenant.

Elle réfléchit une seconde, puis elle ferma le livre.

— Viens ici, me dit-elle.

Je m'assis à ses pieds et levai mon visage vers elle.

— Il y avait une fois un très vieux bonhomme qui s'appelait Barbe-Bleue, commença-t-elle doucement.

Elle me raconta à voix basse l'histoire de *Barbe-Bleue* et de *ses sept femmes* et je cessai de voir son visage, le porche d'entrée, le soleil, et le reste. Ses paroles tombaient sur un terrain neuf; je leur prêtais une réalité qui jaillissait du plus profond de moi-même. Elle me conta comment Barbe-Bleue avait dupé et épousé ses sept femmes, comment il les avait aimées et tuées, comment il les avait pendues par les cheveux dans un cabinet noir. L'histoire fit vivre et vibrer le monde qui m'entourait, le rendit tangible à mes yeux. Tandis qu'elle parlait, la réalité devenait différente, l'aspect des choses changeait et le monde se peuplait de présences magiques. Mes facultés de perception s'aiguisaient, embrassaient un uuivers plus vaste et je commençais à sentir et à considérer les choses d'une manière quelque peu différente. Enchanté et captivé, je l'arrêtais constamment pour lui demander des détails. Mon imagination s'enflammait. Les sensations que l'histoire avait suscitées en moi ne devaient jamais me quitter. Lorsqu'elle fut sur le point de terminer, au plus fort de mon intérêt, alors que je perdais la notion du monde qui m'entourait, grand-mère s'approcha vivement de la porte.

— Allez-vous finir, petite malfaisante! s'écria-t-elle. Tout ça, c'est inventions du démon et compagnie. Je n'en veux pas dans ma maison!

Sa voix me saisit à un tel point que j'en eus le souffle coupé. Je restai un moment sans comprendre ce qui arrivait.

— Je m'excuse, madame Wilson, balbutia Ella en se levant. Mais il m'avait demandé...

— Ce n'est qu'un petit écervelé, vous le savez très bien! vocféra grand-mère. Ella courba la tête et rentra dans la maison.

— Mais, elle n'a pas fini, grand-mère, protestai-je, tout en sachant que j'aurais dû me taire.

Elle montra les dents et du revers de la main elle m'assena une claque sur la bouche.

— Toi, ferme ton bec! siffla-t-elle Tu ne sais pas de quoi il retourne!

— Mais je veux savoir la suite! m'écriai-je d'un ton larmoyant, esquivant d'avance la nouvelle claque que je sentais venir.

— C'est des inventions du diable, j'te dis! hurla-t-elle.

Ma grand-mère était aussi blanche qu'une négresse pouvait l'être sans être blanche, ce qui veut dire qu'elle était blanche. Ses grands yeux noirs enfoncés au creux des orbites, très écartés, me fixaient avec férocité. Elle pinçait les lèvres et sa bouche ne formait plus

qu'un mince trait sur la chair flasque et frémissante du visage. Les rides de son front s'accusèrent. Lorsqu'elle était en colère ses paupières retombaient à moitié sur ses pupilles, ce qui lui donnait un air sinistre.

— Mais j'aimais bien l'histoire, lui dis-je.

— Tu iras brûler en enfer, dit-elle d'un ton si férocement convaincu que l'espace d'un instant je la crus.

Le fait de ne pas connaître la fin du conte me remplit d'un sentiment de vide, de frustration. Je désirais ardemment retrouver l'excitation aiguë, effrayante, oppressante, presque pénible, que l'histoire avait suscitée en moi et je me jurai que dès que je serais plus âgé, j'achèterais pour les lire tous les romans du monde de façon à satisfaire cette soif de violence, d'intrigues, de complots, de secrets, de meurtres sanglants qui me dévorait. Cette histoire avait trouvé en moi un écho si profond que les menaces de ma mère et de ma grand-mère n'eurent pas le moindre effet sur moi. Elles ne virent dans mon insistance que de l'obstination, de la sottise, quelque chose qui passerait rapidement, sans se douter le moins du monde de la gravité des répercussions que cela devait provoquer en moi. Elles ne pouvaient pas savoir que l'histoire de perfidie et de meurtre que m'avait chuchotée Ella était dans ma vie la première expérience qui eût trouvé en moi une résonance émotive aussi intense. Ni paroles, ni punitions n'auraient pu m'en faire douter. J'avais goûté à ce qui était pour moi la vie et j'en voulais davantage, de façon ou d'autre, par n'importe quel moyen. Je me rendis compte qu'elles ne pouvaient pas comprendre ce que je ressentais, et je me tins tranquille. Mais quand personne ne regardait, je me glissais dans la chambre d'Ella, je volais un livre, et je l'emportais derrière la grange pour essayer de le lire. En général, je n'arrivais pas à déchiffrer suffisamment de mots pour que l'histoire eût un sens. Je brûlais d'apprendre à lire des romans et je tourmentais ma mère pour qu'elle m'explique le sens de tout mot inconnu que je rencontrais, non parce que le mot avait une valeur en soi, mais parce que c'était la clé d'un monde enchanté et défendu.

Un après-midi ma mère tomba malade et dut s'aliter. A la tombée de la nuit, ce fut grand-mère qui assuma la tâche de surveiller notre bain à mon frère et à moi. Elle mit deux baquets d'eau dans notre chambre et nous ordonna de nous déshabiller, ce que nous fîmes. Elle était assise à l'autre bout de la pièce, à tricoter, et levait de temps à autre les yeux de son ouvrage pour nous surveiller et nous donner

des directives. Mon frère et moi, nous barbotions dans l'eau, nous jouions, riions et faisions tout notre possible pour nous jeter de l'eau savonneuse dans les yeux. Voyant que nous avions éclaboussé de l'eau partout, grand-mère nous gronda.

— Allons, assez de singeries, lavez-vous!

— Oui, M'dame, répondîmes-nous avec ensemble, en nous remettant à jouer de plus belle.

Prenant de l'eau savonneuse dans le creux de mes mains, j'appelai mon frère. Il tourna la tête de mon côté et je lui lançai la mousse de savon à la tête, mais il esquiva et l'écume blanche éclaboussa le plancher.

— Richard, finis de jouer, et baigne-toi!

— Oui, M'dame, dis-je tout en guettant mon frère du coin de l'œil, afin de profiter d'une seconde d'inattention de sa part pour recommencer.

— Richard, viens ici, s'écria grand-mère en lâchant son tricot.

J'allai vers elle, tout nu, l'air penaud. Elle m'arracha la serviette des mains et se mit à frotter vigoureusement mes oreilles, ma figure et mon cou.

— Baisse-toi, ordonna-t-elle.

J'obéis, et elle me nettoya l'anus. Mon cerveau était plongé dans une sorte de stupeur, à mi-chemin du rêve éveillé et de la pensée consciente. Alors sans même que je m'en rendisse compte, des mots, des mots dont je ne comprenais pas entièrement le sens, s'échappèrent de ma bouche.

— Quant t'auras fini, embrasse-moi là, dis-je, les mots coulant tout naturellement, presque involontairement de mes lèvres.

Je sentis qu'il y avait quelque chose d'anormal en voyant grand-mère s'immobiliser complètement, puis me repousser avec violence. Je me retournai et je vis que son visage blanc s'était figé et que ses yeux noirs et creux étincelaient de fureur en me regardant. Je devinais d'après son expression bizarre que j'avais dit quelque chose de terrible, mais à ce moment je n'avais la moindre idée de l'énormité de la chose. Grand-mère se dressa lentement, leva la serviette mouillée à bout de bras et l'asséna sur mon dos nu de toute la force indignée dont était capable son vieux corps de sexagénaire, laissant une cuisante traînée de feu sur ma peau. J'en eus le souffle coupé; de tous mes muscles crispés je luttai contre la douleur; puis je me recroquevillai en hurlant. Je ne m'étais pas rendu compte du sens de ce que j'avais dit; je n'en ressentais pas l'horreur

morale et son attaque me semblait sans cause. Elle souleva la serviette mouillée et me frappa de nouveau avec une telle force que je tombai à genoux. J'eus soudain l'impression que si je ne me mettais pas hors d'atteinte, elle me tuerait. Je me levai tout nu et me sauvai en hurlant. Ma mère descendit précipitamment de son lit.

— Qu'y a-t-il, maman? demanda-t-elle à grand-mère.

Tout tremblant, je m'attardai dans le couloir, regardant grand-mère, essayant de parler mais ne réussissant qu'à remuer les lèvres. Grand-mère avait l'air d'une folle; elle restait plantée là, immobile comme un roc, les yeux rivés sur moi, muette.

— Richard, qu'est-ce que tu as fait? interrogea ma mère.

Prêt à détaler de nouveau, je secouai la tête.

— Pour l'amour du ciel, qu'est-ce qu'il y a donc? demanda ma mère, se tournant successivement vers moi, vers grand-mère et vers mon frère.

Grand-mère brusquement fléchit, se retourna à demi, jeta violemment la serviette par terre et éclata en sanglots.

— Il... j'étais en train d'essayer de le laver, dit-elle d'un ton larmoyant, là, continua-t-elle en désignant du doigt l'endroit et... ce petit démon noir... » tout son corps tremblait de rage et d'indignation « ...m'a dit de l'embrasser là quand j'aurais fini.

A présent ma mère me fixait en silence, les yeux agrandis.

— Non? s'exclama-t-elle.

— C'est la vérité pure, pleurnicha grand-mère.

— Il n'a pas dit ça, protesta ma mère.

— Je t'assure que si, soupira grand-mère.

J'écoutais, me rendant vaguement compte que j'avais commis quelque terrible méfait que je ne pouvais plus réparer, que j'avais prononcé des paroles que je ne pouvais plus reprendre, bien que j'eusse le désir ardent de les annuler, de les tuer, de reculer l'aiguille du temps jusqu'avant la seconde où j'avais parlé afin d'avoir encore une chance de salut. Ma mère ramassa la serviette mouillée et vint vers moi. Toujours nu, je me sauvai à la cuisine en hurlant. Elle arriva sur mes talons, alors je me jetai dans la cour, galopant aveuglément dans le noir, me cognant la tête contre la clôture, contre l'arbre, m'écorchant les pieds sur des bouts de bois, sans cesser de hurler. N'ayant aucun moyen de mesurer mon tort, je supposais que j'avais commis un méfait qui ne me serait jamais pardonné. Si j'avais su au juste pourquoi je les avais choquées, je me serais tenu tranquille et j'aurais encaissé, mais c'était le sentiment que n'importe quoi pouvait ou allait m'arriver qui me remplissait d'épouvante.

— Viens ici, petit saligaud! cria ma mère.

Je lui échappai et rentrai en courant dans la maison, puis je revins dans le vestibule. Mon corps nu traversait l'air comme un bolide. Finalement je me blottis dans un coin sombre. Ma mère se précipita sur moi, le souffle court. Je me baissai, rampai, me relevai et me remis à courir.

— Pas la peine de te sauver, dit ma mère. Tu recevras ta correction ce soir, quand je devrais passer la nuit à te poursuivre!

Elle fonça de nouveau sur moi et je fis un saut de côté, esquivant de justesse la claque cinglante de la serviette mouillée et je détalai dans la chambre où se trouvait mon frère.

— Qu'est-ce qu'il se passe? demanda-t-il, car il n'avait pas entendu ce que j'avais dit.

Un coup s'abattit sur ma bouche. Je tournoyai. Grand-mère était sur moi. Elle m'envoya une autre claque sur la tête, du revers de la main. Puis ma mère entra dans la chambre. Je me jetai à terre et me glissai sous le lit.

— Sors de là! s'écria ma mère.

— Nan! répondis-je en gémissant.

— Sors de là ou je te démolis, fit-elle.

— Nan!

— Appelle papa, dit grand-mère.

Je me mis à trembler de tous mes membres. Grand-mère envoyait mon frère chercher grand-père; j'avais une peur bleue de lui. Il était grand, noir, décharné, taciturne et sévère. Il avait fait le coup de feu durant la guerre de Sécession avec l'armée de l'Union. Quand il était en colère, il grinçait des dents de façon terrifiante. Il gardait son fusil de l'armée tout chargé debout dans un coin de sa chambre. Il croyait dur comme fer que la guerre entre le Nord et le Sud recommencerait. J'entendis mon frère sortir en courant de la chambre et je savais que l'arrivée de grand-père n'était plus qu'une question de secondes. Je me roulais en boule et je me mis à geindre :

— Nan, nan, nan...

Grand-père s'amena et m'intima l'ordre de sortir de dessous le lit, Je refusai de bouger.

— Sors de là, mon petit bonhomme, fit-il.

— Nan.

— Tu veux que j'aille chercher mon fusil?

— Nan, m'sieu. Ne me tuez pas, siou plaît, m'écriai-je.

— Alors, sors de là!

Je demeurai immobile. Grand-père saisit le lit et le tira à lui. Je me cramponnai à un pied du lit et je fus entraîné à travers la chambre. Grand-père se précipita sur moi et essaya de m'attraper la jambe, mais je me mis hors d'atteinte. Je demeurai à quatre pattes au centre du lit et chaque fois que le lit se déplaçait, je suivais le mouvement.

— Sors de là, et viens prendre ta fessée! cria ma mère.

Je me gardai bien de bouger. Le lit s'ébranla et je me déplaçai avec lui. Je ne réfléchissais pas, je ne faisais aucun geste raisonné, je ne préméditais rien. L'instinct seul me disait ce qu'il fallait faire. Il y avait du danger et des coups et je devais les éviter. En fin de compte grand-père abandonna la partie et retourna dans sa chambre.

— Tu recevras ta correction quand tu sortiras... dit ma mère. Tu te fatigueras avant moi, n'aie crainte, et pas de souper pour toi ce soir.

— Qu'est-ce qu'il a fait? demanda mon frère.

— Il mériterait d'être tué pour ce qu'il a fait, répondit grand-mère.

— Mais qu'est-ce que c'est? insista mon frère.

— Ferme ton bec et va te coucher, dit ma mère.

Je restai sous le lit jusque tard dans la nuit. Toute la famille alla se coucher. Finalement la faim et la soif me chassèrent de mon abri; quand je me relevai, je trouvai ma mère qui me guettait sur le seuil de la porte.

— Viens dans la cuisine, dit-elle.

Je la suivis à la cuisine et elle me battit, mais pas avec la serviette mouillée : grand-père l'avait défendu. Entre les coups de baguette elle me demandait où j'avais appris ces mots sales, et je fus incapable de le lui dire, ce qui ne fit qu'augmenter sa fureur.

— Je vais te battre jusqu'à ce que tu me le dises, déclara-t-elle.

Mais je ne pouvais le lui dire car je ne le savais pas moi-même. Aucun des mots obscènes que j'avais appris à l'école n'avaient trait à une perversion quelconque; il est vrai que j'avais pu entendre ces mots tandis que je traînais mes cuites dans les cabarets de Memphis. Le lendemain, grand-mère déclara sur un ton catégorique qu'elle savait ce qui m'avait perdu, que c'était dans les livres d'Ella que j'avais appris toutes ces « pratiques honteuses » et quand je voulus savoir ce que c'étaient que des « pratiques honteuses », ma mère recommença à me battre. J'avais beau essayer de les convaincre que je n'avais pas lu les mots dans un livre, ou que je ne pouvais

pas me rappeler les avoir entendu dire, elles ne voulaient pas me croire. En définitive grand-mère accusa Ella de m'avoir raconté des choses que je ne devais pas savoir et Ella, en pleurs, bouleversée, fit ses bagages et partit. La commotion terrible que mes mots avaient causée m'apprit qu'ils recélaient beaucoup plus de choses que je n'en pouvais imaginer, aussi je résolus que dans l'avenir je saurais pourquoi j'avais été battu et maudit de la sorte.

Les jours et les heures me parlaient maintenant un langage plus clair. Chaque événement prenait une signification aiguë :

Il y avait l'excitation folle de la chasse aux lucioles innocentes dans l'ivresse des lourdes nuits d'été.

Il y avait la ruisselante hospitalité des magnolias à l'arôme pénétrant.

Il y avait l'aura d'une liberté sans limite distillée par les vagues ondoyantes de haute herbe verte qui miroitait au soleil sous la caresse du vent.

Il y avait la sensation d'abondance impersonnelle au spectacle d'une capsule de coton d'où s'échappait la blanche toison, en longues traînées qui s'effilochaient jusqu'à terre.

Il y avait le gloussement de pitié narquoise qui me montait à la gorge quand je regardais un gros canard traverser en se dandinant la cour de la cuisine.

Il y avait l'angoisse que je ressentais en entendant la chanson aiguë et vibrantc d'une guêpe corsetée de jaune et de noir, dans son vol nerveux mais patient au-dessus d'une rose blanche.

Il y avait la langueur enivrante qui venait de siroter des verres de lait, de les boire lentement pour les faire durer longtemps et d'en boire à satiété pour la première fois de ma vie.

Il y avait l'amusement amer d'accompagner grand-mère en ville et d'observer les regards effarés des blancs en voyant une vieille femme blanche emmener dans les magasins de Capitol Street deux jeunes garçons qui étaient indéniablement des nègres.

Il y avait l'odeur des grains de coton en train de cuire, odeur languissante, fraîche, qui faisait venir l'eau à la bouche.

Il y avait le plaisir fou de pêcher avec grand-père dans les ruisseaux boueux de la campagne, lorsque le temps était couvert.

Il y avait la stupeur mêlée d'effroi que j'éprouvais quand grand-père m'emmenait à la scierie voir les immenses lames d'acier bourdonnantes et les entendre gémir et hurler lorsqu'elles mordaient les troncs verts et humides.

Il y avait le goût acide qui me fit presque pleurer quand je mangeai mon premier kaki à demi-mûr.

Il y avait la joie gourmande dans le goût piquant des noix de l'hickory sauvage.

Il y eut la matinée d'été chaude et sèche où j'égratignai mes bras nus aux ronces en ramassant des mûres et où je rentrai avec les doigts et les lèvres noirs de jus sucré.

Il y eut le délice de manger mon premier sandwich de poisson frit, de le grignoter lentement en espérant qu'il ne finirait jamais.

Il y eut l'indigestion qui me tordit les boyaux toute une nuit après avoir mangé des pêches vertes, volées sur l'arbre d'un voisin.

Il y eut cette matinée ou je crus mourir de peur lorsque je posai mon pied nu sur une petite couleuvre verte et luisante.

Et il y avait le morne, somnolent, interminable défilé des jours et des nuits sous un crachin monotone...

Nous nous trouvâmes enfin à la gare avec nos bagages, attendant le train qui devait nous emmener en Arkansas et pour la première fois je remarquai qu'il y avait deux files d'attente au guichet des billets, une file « blanche » et une file « noire ». Au cours de ma visite chez grand-mère, le sentiment des deux races était né et s'était concrétisé en moi avec une acuité qui ne devait mourir qu'avec moi. En montant dans le train, je remarquai que nous autres nègres, nous occupions une partie du train, et les blancs une autre. Naïvement, je voulus aller voir comment c'était chez les blancs, dans l'autre section du train.

— J'peux aller regarder les blancs, juste un petit coup? demandai-je à ma mère.

— Tiens-toi tranquille, fit-elle.

— Mais ça ne serait pas faire mal, dis, man?

— Veux-tu te tenir tranquille.

— Mais pourquoi je ne peux pas y aller?

— Cesse de dire des bêtises!

J'avais commencé à remarquer que ma mère se montrait agacée quand je lui posais des questions sur les blancs et les noirs, et je ne saisissais pas très bien. Je voulais savoir le pourquoi de ces deux catégories de gens qui vivaient côte à côte et qui n'avaient de contact, semblait-il, que dans la violence. Par exemple, il y avait ma grand-mère... Était-elle blanche? A quel point était-elle blanche? Que pensaient les blancs de sa blancheur?

— Maman, est-ce que grand-mère est blanche? demandai-je, tandis que le train roulait dans la nuit.

— Si tu as des yeux, c'est pour t'en servir. Tu es capable de voir de quelle couleur elle est, répondit ma mère.

— Je veux dire, est-ce que les blancs la prennent pour une blanche?

— Pourquoi ne le demandes-tu pas aux blancs? rétorqua-t-elle.

— Mais toi, tu le sais, insistai-je.

— Comment le saurais-je? Je ne suis pas blanche.

— Grand-mère a l'air blanche, dis-je, espérant arriver à établir au moins un fait patent. Alors, pourquoi elle vit avec nous aut' gens de couleur?

— Tu n'as pas envie que grand-mère vive avec nous? dit-elle, éludant ma question.

— Si.

— Alors pourquoi poses-tu cette question?

— Pour *savoir*.

— Grand-mère n'habite-t-elle pas avec nous?

— Si.

— Ça ne te suffit pas?

— Mais est-ce qu'elle *veut* habiter avec nous?

— Pourquoi ne l'as-tu pas demandé à grand-mère? fit ma mère d'un ton moqueur, éludant encore une fois ma question.

— Est-ce que grand-mère est devenue une femme de couleur quand elle s'est mariée avec grand-père?

— Vas-tu finir de poser des questions idiotes?

— Réponds-moi.

— Grand-mère n'est pas *devenue* une femme de couleur, dit ma mère d'un ton irrité. Elle est *née* avec la couleur qu'elle a maintenant.

De nouveau, je me voyais frustré du secret, de la chose, de la réalité que j'entrevoyais derrière tous ces mots et ces silences.

— Pourquoi grand-mère ne s'est-elle pas mariée avec un blanc? demandai-je.

— Parce que ça ne lui plaisait pas, répondit-elle avec humeur.

— Pourquoi que tu ne veux pas me répondre? fis-je.

Elle me gifla et je pleurai. Par la suite, à contre-cœur, elle me dit que grand-mère était de souche irlandaise, écossaise et française, avec quelques gouttes de sang nègre venues d'on ne savait où. Elle me donna ces explications d'un air détaché, désinvolte, neutre; tout cela ne la touchait nullement...

— Comment s'appelait grand-mère avant de s'être mariée avec grand-père?

— Bolden.
— Qui lui a donné ce nom-là?
— Le blanc qu'elle avait pour maître.
— C'était une esclave?
— Oui.
— Et Bolden était le nom du père de grand-mère?
— Grand-mère ne sait pas qui était son père.
— Alors on lui a simplement donné n'importe quel nom?
— On lui a donné un nom; c'est tout ce que je sais.
— Grand-mère n'a pas recherché qui était son père?
— Pourquoi faire, gros bêta?
— Pour savoir.
— Savoir *quoi?*

Je ne savais que répondre. Je n'arrivais à rien.

— Maman, de qui papa tient-il son nom?
— De son père.
— Et le père de mon père, de qui le tient-il?
— Il l'a eu de la même façon que grand-mère. C'est un blanc qui le lui a donné.
— On ne sait pas qui c'est?
— Je n'en sais rien.
— Pourquoi ne cherche-t-on pas à savoir?
— Pourquoi faire? demanda sèchement ma mère.

Et là encore, je fus incapable de trouver une raison valable, rationnelle ou pratique, pour laquelle mon père devrait tâcher de retrouver le nom du père de son père.

— Qu'est-ce qu'il a en lui, papa, demandai-je.
— Un peu de blanc, un peu de rouge et un peu de noir.
— Indien, blanc et nègre?
— Oui.
— Alors, qu'est-ce que je suis?
— Quand tu seras grand, on dira de toi que tu es un homme de couleur, répondit-elle.

Ensuite, se tournant vers moi avec un sourire moqueur, elle demanda :

— Vous n'y voyez pas d'inconvénient, monsieur Wright?

Vexé, je ne répondis pas. Je ne voyais pas d'objection à être appelé homme de couleur, mais je sentais que ma mère me cachait quelque chose. Elle ne dissimulait pas des faits, mais des sentiments, des attitudes, des convictions qu'elle ne voulait pas que

je connaisse; et elle se fâchait quand je la pressais de questions. Très bien, je trouverais un jour. On verrait. Ah, j'étais un enfant de couleur? Parfait. Je n'étais pas suffisamment au courant pour en être effrayé ou pour pressentir d'une manière concrète. J'avais, il est vrai, entendu dire que l'on battait et que l'on tuait les gens de couleur, mais jusqu'alors ces faits m'avaient paru lointains. Je ressentais, bien sûr, une vague inquiétude à ce sujet, mais j'étais certain de me montrer à la hauteur quand cela viendrait à me concerner directement. C'était bien simple. Si quelqu'un essayait de me tuer, je le tuerais avant.

En arrivant à Elaine, je vis que tante Maggie habitait un bungalow entouré d'une clôture. On se sentait chez soi et j'étais heureux. Je ne soupçonnais pas que j'allais y vivre peu de temps et que mon départ serait mon premier baptême d'émotions raciales.

Une large route poudreuse passait devant la maison et de chaque côté, des fleurs sauvages bordaient le talus. On était en été et l'odeur de la poussière d'argile flottait partout, la nuit comme le jour. Je me levais de bonne heure tous les matins pour patauger pieds nus dans le sable de la route, m'amusant de l'étrange contraste entre la croûte froide et humide de rosée de la surface et le sable chaud, cuit par le soleil, qui se trouvait dessous.

Après le lever du soleil, les abeilles commençaient à sortir et je découvris qu'en frappant vivement mes mains l'une contre l'autre je pouvais en tuer. Ma mère m'ordonna de cesser; elle me dit que les abeilles faisaient le miel, que c'était mal de tuer des bêtes qui faisaient de la nourriture et que je finirais par me faire piquer. Mais j'étais certain d'être plus malin que n'importe quelle abeille. Un matin j'écrasai entre mes mains une énorme abeille au moment où elle venait de se poser sur une fleur et elle me piqua au creux de la main gauche, là où la chair est le plus sensible. Je courus à la maison en braillant.

— Bien fait pour toi, commenta sèchement ma mère.

Je n'écrasai plus jamais d'abeilles.

Le mari de tante Maggie, oncle Hoskins, était propriétaire d'un cabaret qui avait comme clientèle quelques centaines de nègres employés dans les scieries des environs. Me souvenant du bar de Memphis, je priai l'oncle Hoskins de m'emmener voir le sien et il me le promit; mais ma mère s'y opposa; elle craignait que je ne devienne un ivrogne en grandissant, si je retournais dans un bar durant que j'étais encore enfant. Mais si je ne pouvais pas voir

le bar, du moins pouvais-je manger. Et aux heures des repas, la table de tante Maggie était tellement chargée de nourriture que j'avais peine à croire à la réalité de ce que je voyais. Il me fallut un certain temps pour m'habituer à l'idée d'avoir assez à manger; j'avais le sentiment que si je mangeais à ma faim, il ne resterait rien pour le repas suivant. Lorsque je m'assis pour la première fois à table, chez tante Maggie, je fus incapable de manger avant d'avoir demandé :

— Est-ce que je peux manger autant que je veux?

— Autant que tu veux, dit l'oncle Hoskins.

Je ne le crus pas. Je mangeai à en avoir une indigestion mais même alors, je n'avais pas envie de me lever de table.

— Tu as les yeux plus grands que le ventre, dit ma mère.

— Laisse-le manger autant qu'il lui plaira, qu'il s'habitue à la nourriture, dit l'oncle Hoskins.

Lorsque fut achevé le souper, je vis de nombreux biscuits empilés sur le panier à pain, spectacle étonnant et incroyable pour moi. J'avais beau avoir les biscuits devant les yeux et savoir qu'il y avait encore de la farine à la cuisine, je craignais qu'il n'y eût plus de pain le lendemain matin pour le déjeuner. J'avais peur que les biscuits disparaissent d'une façon ou d'une autre durant la nuit, pendant mon sommeil. Je ne voulais pas me réveiller le matin, comme cela m'était si souvent arrivé, avec la faim au ventre et la certitude qu'il n'y avait rien à manger à la maison. Aussi je pris subrepticement quelques biscuits dans le panier et je les glissai dans ma poche, non pas pour les manger, mais comme rempart contre une offensive éventuelle de la faim. Même après avoir pris l'habitude de voir la table chargée de mets, je volais encore du pain pour le mettre dans mes poches. En lavant mes vêtements, ma mère en trouvait des boules gluantes et me grondait pour me faire perdre cette habitude; je cessai de cacher du pain dans mes poches pour le cacher dans la maison, dans les coins, derrière des commodes. Je n'abandonnai l'habitude de voler et d'amasser du pain que lorsque j'eus acquis la quasi-certitude qu'il y aurait de quoi manger à chaque repas.

Oncle Hoskins avait un cheval et un cabriolet, et quelquefois il m'emmenait à Helena où il allait faire ses sourses. Un jour que je roulais en voiture avec lui, il me dit :

— Richard, aimerais-tu voir ce cheval boire au milieu de la rivière?

— Oui, répondis-je en riant. Mais ton cheval ne peut pas faire ça.

— C'est ce qui te trompe, dit oncle Hoskins. Tu vas voir.

Il cingla le cheval et conduisit le cabriolet droit vers le Mississipi.

— Où vas-tu? demandai-je, subitement alarmé.

— Faire boire le cheval au milieu de la rivière, répondit oncle Hoskins.

Il poussa la voiture sur le talus, descendit la pente caillouteuse jusqu'au bord de la rivière et là, le cheval affolé plongea. A la vue de l'étendue d'eau d'un mille de large qui s'étalait devant nous, je bondis de terreur.

— Non! hurlai-je.

— Faut bien que le cheval boive, dit oncle Hoskins d'un air sinistre.

— La rivière est profonde! criai-je.

— Le cheval ne peut pas boire ici, dit oncle Hoskins, en cinglant d'un coup de fouet le dos du cheval qui se débattait.

La voiture avança dans l'eau. Le cheval ralentit un peu et hocha la tête au dessus du courant. Je m'agrippai aux rebords du cabriolet, prêt à sauter bien que ne sachant pas nager.

— Assieds-toi, sinon tu vas tomber! cria oncle Hoskins.

— Je veux descendre! hurlai-je.

A présent, l'eau arrivait à hauteur des moyeux des roues. J'essayai de sauter dans la rivière, mais il me retint par la jambe. Nous étions maintenant entourés d'eau.

— Laisse-moi descendre! continuai-je à crier.

Le cabriolet continuait à rouler et l'eau montait toujours. Le cheval secouait la tête, tendait le cou, faisait tournoyer sa queue, roulait des yeux et renâclait. Je me cramponnais de toutes mes forces aux rebords du cabriolet, prêt à m'arracher à l'étreinte de mon oncle et à sauter si la voiture s'enfonçait plus profondément. Oncle Hoskins s'efforçait de me retenir et je me débattais comme un beau diable.

— Ohhh! cria-t-il enfin au cheval.

Le cheval s'arrêta et se mit à hennir. L'eau jaune et tourbillonnante était si proche que j'aurais pu toucher la surface de la rivière.

Oncle Hoskins me regarda et se mit à rire.

— Tu croyais vraiment que j'allais conduire la voiture au milieu de la rivière? demanda-t-il.

J'étais trop effrayé pour répondre. J'étais tellement contracté que j'en avais mal aux muscles.

— N'aie pas peur, dit-il pour me rassurer.

Il fit tourner le cabriolet et reprit le chemin du talus. Je m'aggrippais aux ridelles avec une telle force que je ne pus lâcher prise.

— Il n'y a plus de danger maintenant, dit-il.

Le cabriolet aborda sur la terre ferme et tandis que la frayeur me quittait peu à peu, j'avais l'impression de tomber de très haut. Je croyais sentir une odeur fraîche et pénétrante. Mon front était moite et mon cœur battait à grands coups.

— Je veux descendre, dis-je.

— Qu'est-ce qu'il y a? demanda-t-il.

— Je veux descendre!

— Mais nous sommes sur la terre ferme, mon petit.

— Nan! Arrête! Je veux descendre!

Il n'arrêta pas le cabriolet, il ne détourna même pas la tête pour jeter un regard sur moi. Il ne me comprenait pas. Je libérai ma jambe d'une secousse et, sautant de la voiture, j'atterris sans dommage sur le sable de la route. Il arrêta le cabriolet.

— T'as eu vraiment si peur? dit-il à mi-voix.

Je ne répondis pas; j'étais incapable d'articuler un mot. Maintenant que ma peur était partie, il se dressait devant moi comme un étranger, comme un homme que je n'avais jamais vu, un homme avec qui je ne pourrais jamais partager un instant d'intimité.

— Allons, viens, Richard. Remonte dans la voiture, dit-il, je vais te ramener à la maison.

Je secouai la tête et me mis à pleurer.

— Voyons, mon petit, tu n'as pas confiance en moi? demanda-t-il. Je suis venu au monde sur c'te bonne vieille rivière. Je la connais comme si je l'avais faite. C'est rien que de la pierre et de la brique dans le fond. Tu pourrais faire un demi-mille sans te mouiller le bout du nez.

Mais tout cela ne voulait rien dire pour moi et je refusai obstinément de remonter dans le cabriolet.

— Je vais te ramener à la maison, dit-il calmement.

Je commençai à descendre la route poudreuse. Il descendit du cabriolet et marcha à côté de moi. Il ne fit pas ses courses ce jour-là et lorsqu'il essaya de m'expliquer pourquoi il avait voulu me faire peur, je ne voulus ni l'écouter, ni lui parler. Jamais plus je n'eus confiance en lui. Chaque fois que je voyais son visage, le souvenir vivace et précis de ma terreur sur l'eau me revenait, et se dressait comme une barrière entre nous.

Oncle Hoskins allait tous les soirs à son bar et ne rentrait à la maison qu'aux premières heures de la matinée. Il dormait le jour comme mon père, mais le bruit ne semblait jamais incommoder oncle Hoskins. Mon frère et moi pouvions faire autant de tapage que nous voulions. Souvent je me faufilais dans sa chambre pendant qu'il dormait pour contempler le gros revolver luisant qui se trouvait près de sa tête, à portée de sa main. Je demandai à tante Maggie pourquoi il gardait l'arme si près de lui et elle me répondit que des hommes avaient menacé de le tuer, des blancs...

Un matin je me réveillai pour apprendre que l'oncle Hoskins n'était pas rentré du bar. Tante Maggie se tourmentait. Elle voulait se rendre au bar pour voir ce qui était arrivé, mais oncle Hoskins lui avait défendu d'y mettre les pieds. La journée s'écoula et quand vint l'heure du dîner, tante Maggie n'y tint plus :

— Je vais voir s'il lui est arrivé quelque chose, déclara-t-elle.

— Tu ne devrais peut-être pas, objecta ma mère. Ça peut être dangereux.

On garda le repas chaud sur le fourneau; debout sur le seuil, tante Maggie scrutait la nuit qui s'épaississait. De nouveau, elle annonça qu'elle allait voir au bar, mais ma mère l'en dissuada une fois de plus. Il faisait nuit noire et l'oncle ne rentrait toujours pas. Tante Maggie se rongeait les sangs en silence.

— Mon Dieu, pourvu que les blancs ne lui aient pas cherché d'histoires.

Plus tard elle alla dans la chambre et quand elle en sortit elle se lamenta :

— Il n'a pas pris son revolver. Je me demande ce qui a bien pu se passer.

Nous mangeâmes en silence. Une heure plus tard, des pas lourds retentirent devant l'entrée et on frappa violemment. Tante Maggie se précipita et ouvrit la porte. Un grand garçon noir se tenait sur le seuil, soufflant, suant, secouant la tête. Il ôta sa casquette.

— M'sieu Hoskins... l'a reçu un coup de revolver. Un blanc lui a tiré dessus, dit-il d'une voix haletante. L'est mort, mâme Hoskins.

Tante Maggie poussa un cri strident, descendit d'un bond les marches du perron et s'enfonça en courant dans la nuit.

— Maggie! hurla ma mère.

— N'allez surtout pas là-bas, au cabaret, cria le jeune homme.

— Maggie! appelait ma mère, en courant après ma tante.

— Ils vont vous tuer, si vous allez là-bas, hurla le jeune homme. Les blancs ont dit qu'ils tueraient toute sa famille!

Ma mère entraîna tante Maggie derrière la maison. La peur noyait son chagrin et cette nuit-là nous emballâmes nos vêtements et notre vaisselle et nous les chargeâmes sur la charrette d'un fermier. Avant l'aube nous étions en route, fuyant pour notre salut. Par la suite, j'appris que l'oncle Hoskins avait été tué par des blancs qui convoitaient depuis longtemps son commerce florissant. Il avait reçu des menaces de mort et plusieurs fois on lui avait intimé l'ordre de s'en aller, mais il avait voulu tenir un peu plus longtemps pour amasser plus d'argent. Nous prîmes des chambres à West Helena; tante Maggie et ma mère avaient peur de se montrer dans la rue et se tenaient jour et nuit calfeutrées à la maison. Tante Maggie finit par surmonter sa peur et fit de fréquents voyages à Elaine, mais elle n'y allait que la nuit, en secret, et ne disait à personne, sauf à ma mère, quand elle partait.

Il n'y eut pas d'enterrement. Il n'y eut pas de musique. Il n'y eut pas de deuil. Il n'y eut pas de fleurs. Il n'y eut que le silence, des pleurs étouffés, des chuchotements et de la peur. Je ne sus même pas où ni quand l'oncle Hoskins avait été enterré. On ne permit pas à tante Maggie de voir son corps et elle ne put davantage réclamer sa succession. Oncle Hoskins nous avait tout simplement été subtilisé et nous étions, métaphoriquement parlant, tombés face contre terre pour ne pas voir le visage flamboyant de la terreur qui, nous le savions, planait quelque part au-dessus de nous. Je n'avais jamais été mêlé d'aussi près à la terreur blanche et mon esprit chancela. Pourquoi ne nous étions-nous pas défendus, demandai-je à ma mère. Et de peur elle me gifla pour me faire taire.

Ébranlées, apeurées, seules, sans mari et sans amis, ma mère et tante Maggie perdirent confiance en elles-mêmes et, après des palabres et des tergiversations à n'en plus finir, elles décidèrent de retourner se reposer chez grand-mère et, là, de faire de nouveaux projets d'existence. J'étais habitué à déménager au pied levé et la perspective d'un nouveau voyage n'était pas faite pour m'émouvoir. J'avais appris à quitter les anciennes résidences sans regret et à accepter les nouvelles pour ce qu'elles semblaient valoir. Bien que j'eusse près de neuf ans, je n'avais pas accompli une seule année scolaire complète et je ne m'en rendais pas compte. Je savais lire et compter, et c'était à peu près tout ce que savaient la plupart des gens, adultes ou enfants, qu'il m'était donné de rencontrer. Notre ménage fut dispersé une fois de plus; des affaires furent vendues, données, ou simplement abandonnées et nous partîmes pour un autre long voyage en chemin de fer.

Quelques jours plus tard — après notre arrivée chez grand-mère — je jouais par terre dans un champ inculte, avec un vieux couteau. Soudain, un étrange son rythmé me fit tourner la tête. Du sommet de la colline, une vague menaçante d'hommes noirs, drapés d'étranges vêtements couleur moutarde, déferlait sur moi. Sans réfléchir, je fus debout d'un bond, le cœur battant. Qu'est-ce que c'était? Ces hommes me poursuivaient-ils? File par file, rangée par rangée, ces hommes fantastiques avec leur accoutrement bariolé, arrivaient sur moi au trot, leurs pieds martelant le sol, comme si quelqu'un avait frappé sur un immense tambour. Je voulais m'enfuir à la maison, mais comme dans un rêve, j'étais cloué au sol. Complètement affolé, je regardais de tous côtés, cherchant un indice quelconque susceptible de me renseigner, mais en vain. La muraille d'hommes se rapprochait. Mon cœur battait si fort que mon corps en tremblait. J'essayai de nouveau de me sauver mais je ne pouvais pas bouger. J'avais le nom de ma mère sur le bout de la langue et j'ouvris la bouche pour hurler, mais aucun son n'en sortit, car maintenant cette marée d'hommes, dont l'un ressemblait exactement à l'autre, se séparait et se répandait autour de moi, ébranlant le sol en cadence. Tandis que leur flot me dépassait, je vis leurs visages noirs me regarder et je remarquai que quelques-uns d'entre eux souriaient. Puis j'observai que chacun portait sur l'épaule une sorte de bâton de couleur sombre, long, lourd. Un des hommes me cria en passant quelque chose que je ne compris pas. A présent, ils étaient loin de moi et disparaissaient dans un grand nuage de poussière brune qui semblait faire partie de leur accoutrement, les apparentant ainsi à la terre elle-même, à laquelle ils semblaient se fondre comme dans leur élément. Quand ils furent à bonne distance, je réussis à dominer ma peur, je filai comme une flèche à la maison et d'une seule haleine, je racontai à ma mère ce que je venais de voir et lui demandai qui étaient ces hommes étranges.

— C'étaient des soldats, répondit-elle.

— Qu'est-ce que c'est que des soldats? demandai-je.

— Des hommes qui se battent à la guerre.

— Pourquoi ils se battent?

— Pour leur pays.

— Et qu'est-ce que c'est que ces longs bâtons noirs qu'ils portent sur l'épaule?

— Des fusils.

— Qu'est-ce que c'est qu'un fusil?

— C'est une arme qui tire des balles.

— Comme un revolver?

— Oui.

— Est-ce que la balle peut vous tuer?

— Oui, si elle te touche où il faut.

— Qui est-ce qu'ils vont tuer?

— Les Allemands.

— Qu'est-ce que c'est que les Allemands?

— Nos ennemis.

— Qu'est-ce que c'est qu'un ennemi?

— C'est des gens qui veulent vous tuer et vous prendre votre pays.

— Où est-ce qu'ils vivent?

— Très loin, de l'autre côté de la mer; tu ne te souviens pas que j't'ai dit que la guerre était déclarée?

Je me souvenais, mais quand elle me l'avait dit, cela ne m'avait pas semblé avoir la moindre importance. Je demandai à ma mère pourquoi on faisait la guerre et elle me parla de l'Angleterre, de la Russie, de l'Allemagne, d'hommes qui mouraient, mais la réalité en était trop vaste et trop étrangère pour m'émouvoir ou m'intéresser davantage.

Un autre jour, jouant dehors devant la maison, je regardai par hasard la route et je vis ce qui me parut être un troupeau d'éléphants se diriger lentement vers moi. Il n'y avait en moi, cette fois, rien de cette froide épouvante que j'avais ressentie en voyant des soldats, car ces créatures étranges se déplaçaient lentement, silencieusement, sans paraître le moins du monde menaçantes. Cependant j'opérai une prudente retraite vers les marches du perron, prêt à me sauver s'ils se montraient d'une nature plus violente que leur aspect ne le suggérait. Les éléphants étranges n'étaient plus qu'à quelques pas de moi et je vis que leurs figures ressemblaient à des figures d'hommes! J'ouvris des yeux étonnés, mon esprit essayant d'adapter le souvenir à la réalité. Quel genre d'hommes était-ce là? Je vis qu'il y avait deux rangées de créatures qui ressemblaient à des hommes de chaque côté de la route; qu'il y avait quelques visages blancs et une multitude de visages noirs. Je m'aperçus que les visages blancs étaient des visages d'hommes blancs et qu'ils étaient habillés comme tout le monde, mais les visages noirs étaient ceux d'hommes qui portaient, à ce qu'il me parut, des vêtements d'éléphant. Lorsque

ces étranges animaux arrivèrent à ma hauteur, je vis que les pieds des animaux noirs étaient attachés par des fers et que leurs bras étaient chargés de lourdes chaînes qui tintaient doucement et harmonieusement à chaque mouvement. Les créatures noires creusaient un fossé peu profond de chaque côté de la route et travaillaient silencieusement, soulevant en ahanant de lourdes pelletées de terre qu'ils lançaient au milieu de la chaussée. Un des étranges animaux zébrés tourna vers moi son visage noir.

— Que faites-vous? demandai-je à voix basse, ne sachant pas si on pouvait vraiment parler à des éléphants.

Il secoua la tête et lança un regard circonspect sur un homme blanc et se remit à creuser. Soudain je remarquai que les blancs portaient à l'épaule de longs bâtons noirs et lourds — des « fusils ».

Quand ils se furent éloignés je rentrai à la maison en courant à perdre haleine.

— Maman! criai-je.

— Quoi? répondit-elle de la cuisine.

— Il y a des éléphants dans la rue!

Elle vint sur le seuil de la porte et me regarda d'un air étonné.

— Des éléphants?

— Oui. Viens les voir. Ils creusent un trou dans la rue.

Ma mère s'essuya les mains à son tablier et courut à la porte d'entrée. Je la suivis, désireux de me faire traduire le spectacle déconcertant que j'avais vu. Elle regarda dans la rue et secoua la tête.

— Ce n'est pas des éléphants, dit-elle.

— Qu'est-ce que c'est?

— Une équipe de forçats.

— Qu'est-ce que c'est, une équipe de forçats?

— Exactement ce que tu vois. Une équipe d'hommes qu'on enchaîne et qu'on force à travailler.

— Pourquoi?

— Parce qu'ils ont fait quelque chose de mal et qu'on les punit.

— Qu'est-ce qu'ils ont fait?

— Je ne sais pas.

— Mais pourquoi ils sont habillés comme ça?

— Pour les empêcher de se sauver, répondit-elle. Tu comprends, on les reconnaît à leurs raies et on sait que c'est des forçats.

— Pourquoi les blancs ne portent pas de raies?

— Parce que c'est les gardiens.

— Est-ce que les blancs en portent des fois, des raies?

— Des fois, oui.

— T'en as déjà vu?

— Non.

— Pourquoi y a-t-il tellement de noirs qui portent des raies?

— C'est parce que... Eh bien... Parce qu'ils sont plus durs avec les noirs.

— Qui ça? Les blancs?

— Oui.

— Alors pourquoi que tous les noirs ne se battent pas avec tous les blancs qu'il y a là? Il y a plus de noirs que de blancs...

— Mais les blancs ont des fusils et les noirs n'en ont pas, dit ma mère.

Puis elle me regarda et me demanda.

— Qu'est-ce qui t'a fait les appeler des éléphants?

Je fus incapable de lui répondre sur le moment. Mais plus tard en songeant aux vêtements à raies noires et blanches des nègres, je me souvins que j'avais vu à Elaine un livre contenant des images aux couleurs vives avec les noms des bêtes de la jungle. Ce qui m'avait frappé le plus vivement, c'était les zèbres, dont les rayures semblaient avoir été peintes à la main. Les autres animaux qui avaient le plus touché mon imagination étaient les éléphants; de là venait que les zèbres s'étaient associés dans mon esprit aux éléphants, s'étaient identifiés à eux au point qu'en voyant des forçats habillés comme les zèbres de raies noires et blanches, je les avais pris pour des éléphants, bêtes de la jungle.

Une fois de plus, après un laps de temps indéterminé, ma mère nous annonça que nous allions partir que nous retournions à West-Helena. Elle s'était fatiguée des strictes habitudes religieuses de chez grand-mère, de la demi-douzaine de prières familiales et quotidiennes que grand-mère exigeait de tous; de l'entendre décréter que la journée commençait à l'aube et la nuit au crépuscule; des divagations interminables sur la Bible; des invocations individuelles marmonnées à l'occasion de chaque repas; de ses théories d'après lesquelles, le samedi étant jour de Sabbat, nul d'entre ceux qui habitaient chez elle n'était autorisé à travailler ce jour-là. A West-Helena nous pourrions avoir notre chez-nous, situation qui nous apparaissait comme éminemment désirable après avoir entendu pendant plusieurs mois de suite grand-mère se lamenter au sujet du salut de notre âme. La perspective du voyage en était évidemment agréable. Une fois de plus nous fîmes nos paquets. Une fois de plus

nous fîmes nos adieux. Une fois de plus nous prîmes le train. Une fois de plus nous nous retrouvâmes à West-Helena.

Nous louâmes la moitié d'une maison d'angle à deux logements devant laquelle se trouvait un ruisseau stagnant où se déversaient les eaux d'égout. Le quartier regorgeait de rats, de chats, de chiens, de diseuses de bonne aventure, d'infirmes, d'aveugles, de prostituées, de représentants de commerce, d'encaisseurs de loyers, et de gosses. Notre appartement donnait sur une immense rotonde où l'on nettoyait et réparait les locomotives. On entendait l'éternel sifflet de la vapeur, le grondement grave des machines d'acier et le tintement des cloches de locomotives [1]. La fumée obscurcissait la vue et les escarbilles venaient s'égarer dans la maison, dans les lits, dans la cuisine, dans la nourriture; il y avait toujours une odeur de goudron dans l'air.

Pieds nus, tête nue, mon frère et moi, avec une horde anonyme d'enfants noirs, nous restions à regarder les hommes grimper sur les immenses locomotives noires, se couler à l'intérieur et en ressortir à quatre pattes.

Profitant de l'inattention des hommes, nous grimpions dans la cabine du mécanicien et là, hissant nos corps d'enfants jusqu'à la lucarne, nous nous imaginions que nous étions devenus de grandes personnes, des mécaniciens chargés de faire marcher le train, qu'il faisait nuit, qu'il y avait de l'orage et que nous conduisions une longue file de voitures de voyageurs que nous nous efforçions d'amener sans encombre à destination.

— *Ouhhhhpfuiii !* faisions-nous.

— Ding, ding, ding!

— *Tcheuf-tcheuf! Tcheuf-tcheuf! Tcheuf-tcheuf. Tcheuf-tcheuf!* faisions-nous.

Mais notre plus grand amusement, c'était de barboter dans l'égout, car nous y trouvions de vieilles bouteilles, des boîtes de conserves qui contenaient de minuscules crabes, des cuillers rouillées, des bouts de métal, de vieilles brosses à dents, des chiens et des chats crevés, et quelquefois des sous. Nous faisions des bateaux en bois avec des boîtes à cigares, improvisions des petites roues à palettes auxquelles nous adaptions des morceaux de caoutchouc, et nous lâchions la boîte à cigares qui s'en allait voguer parmi les détritus du ruisseau, mue par sa propre impulsion. Souvent, les pères des

1. Aux U.S.A. les locomotives portent des cloches au lieu de sifflets avertisseurs.

enfants sortaient le soir dans la rue, enlevaient leurs chaussures et confectionnaient et manœuvraient eux-mêmes les bateaux.

Ma mère et tante Maggie faisaient la cuisine chez des blancs, si bien que mon frère et moi étions libres de vagabonder à notre guise pendant leurs heures de travail. Tous les jours, elles nous laissaient dix cents à chacun pour notre déjeuner et nous passions toute la matinée à rêver et à discuter de ce que nous achèterions. Entre dix et onze heures nous allions à l'épicerie du coin — qui appartenait à un Juif — acheter pour cinq cents de biscuits au gingembre et une bouteille de coca-cola; c'était ce que nous entendions par « déjeuner ».

Je n'avais jamais vu de Juif auparavant et le propriétaire de l'épicerie du coin était pour moi un objet curieux. Jusque là je n'avais jamais entendu parler une langue étrangère et il m'arrivait de m'attarder à la porte de l'épicerie pour écouter les sons bizarres qu'émettaient les Juifs en parlant. Tous les noirs du quartier détestaient les Juifs, non parce qu'ils nous exploitaient, mais parce qu'on nous avait appris à la maison et à l'école du Dimanche que les Juifs étaient les « assassins du Christ ». Les Juifs devenaient ainsi une proie tout indiquée pour nos sarcasmes et nos railleries.

L'épicier juif voyait accourir vers sa boutique toute une bande de galopins noirs — nous étions âgés de sept, huit et neuf ans — braillant à tue-tête :

Juif, juif, juif
Qu'est-ce que tu broutes?

Ou bien nous formions une longue chaîne qui serpentait sur le trottoir, passant et repassant devant sa porte et chantant :

Juif, juif,
Tu donnes deux et tu prends cinq
C'est ça
Qui te fait vivre.

Ou bien nous psalmodiions :

Sanguinaires assassins du Christ,
Ne te fie jamais à un Juif
Sanguinaires assassins du Christ
Que ne ferait pas un Juif?

A l'un des petits Juifs à la tignasse rousse, nous chantions :

Rouquin
Pain azime
Pour cinq cents
Une tête de Juif

A la grande juive, nous lancions méchamment :

Rouge, blanc, bleu,
Ton père était un Juif
Ta mère une sale métèque
Qu'est-ce que t'es, bon dieu?

Et quand la propriétaire de la boutique montrait son crâne chauve, nous, les pauvres enfants noirs, faméliques, ignorants, victimes du préjugé racial, chantions gaiement, fièrement :

Un œuf pourri
Ne frit pas
Un chien galeux
N'engraisse pas.

Il y avait bien d'autres dictons populaires, les uns méchants, les autres orduriers, tous cruels. Personne n'avait jamais songé à intervenir; dans l'ensemble, nos mères et nos parents nous encourageaient ou laissaient faire. Une attitude d'antagonisme et de méfiance envers les Juifs se formait ainsi chez nous dès l'enfance; ce n'était pas simplement un préjugé de race, cela faisait partie de notre héritage culturel.

Un après-midi, un groupe de garçons et de filles noirs se trouvait dehors à jouer, à rire et à bavarder. Un noir, vêtu d'une salopette, monta les marches du perron et entra dans l'appartement contigu au nôtre.

— On est samedi, me dit une petite fille noire.

— Ouais. Mais qu'est-ce que t'as besoin de l'annoncer? demandai-je.

— Ils vont faire des tas d'argent là dedans, me dit-elle en montrant du doigt la porte par laquelle l'homme avait disparu.

— Comment ça?

Un autre homme, un noir également, gravit le perron et entra dans le logement.

— Tu ne sais vraiment pas? demanda la fille d'une voix incrédule.

— Si je sais quoi?

— Ce qu'on vend...

— Où?

— Là où les hommes sont entrés.

— Personne ne vend rien là dedans, dis-je.

— Tu rigoles! dit la fille, sincèrement interloquée devant une telle ignorance.

— Non, sans blague. Qu'est-ce qu'ils vendent? Dis-le moi.

— Tu sais très bien ce qu'on y vend, me dit-elle en me regardant avec un sourire taquin.

— On ne vend rien là dedans, dis-je.

— Oh! t'es qu'un bébé, fit-elle, fouettant l'air de sa paume sombre dans un geste de mépris.

J'étais intrigué. Se passait-il quelque chose que j'ignorais dans l'appartement voisin? Je croyais bien avoir fourré mon nez dans toutes les histoires imaginables du quartier; si on vendait quelque chose à côté, je tenais à savoir de quoi il retournait. L'immeuble dans lequel j'habitais était une maison de bois à un étage qui comprenait deux logements; à l'origine, la maison n'était destinée qu'à une famille, mais elle avait été dédoublée, car il y avait dans notre appartement des portes qui donnaient sur l'appartement contigu. Ces portes avaient été dûment fermées à clef, verrouillées et clouées. Nos voisins semblaient être des gens calmes; des hommes entraient et sortaient, je n'avais jamais rien trouvé d'étonnant à cela. Mais les allusions de la fillette me donnèrent envie de savoir ce qui s'y passait. J'entrai dans notre maison, fermai la porte à clef, puis je collai l'oreille contre la mince cloison qui divisait les deux appartements et j'écoutai. Je perçus de vagues bruits mais je ne sus les interpréter. J'écoutai à une porte verrouillée, et les sons se firent plus forts, mais je ne comprenais toujours rien.

Avec précautions, je tirai une chaise, posai une boîte dessus, grimpai sur le tout et appliquai mon œil contre une fissure en haut de la porte. Je vis, dans la pénombre de la pièce voisine, un homme nu et une femme nue sur un lit, l'homme sur la femme. Je perdis l'équilibre et dégringolai de mon perchoir cul par-dessus tête. Je me tins coi, me demandant si l'homme et la femme dans la chambre voisine m'avaient entendu. Mais tout semblait calme et ma curiosité reprit le dessus. Juste au moment où j'étais remonté pour recommencer à guigner, on frappa violemment au carreau derrière moi; je tournai la tête et je vis la propriétaire d'à côté qui me regardait. Mon cœur se mit à battre à grands coups et je descendis précipitamment. Le visage noir de la propriétaire était pressé contre la vitre; sa bouche s'agitait violemment et ses yeux lançaient des éclairs. J'avais peur à la fois de rester à la maison et d'en sortir. Pourquoi n'avais-je pas baissé le store? J'avais certainement fait quelque chose de terrible, si je devais en juger d'après la folle colère écrite sur le

visage de la femme. Sa figure s'éloigna de la fenêtre et un instant après un poing martelait la porte d'entrée...

— Ouvre-moi. mon garçon!

Je tremblais et ne répondis pas.

— Ouvre la porte. sinon je la défonce!

— Maman n'est pas là, dis-je pour dire quelque chose.

— Cette maison est à moi, et tu vas m'ouvrir tout de suite!

Sa voix me subjugua et j'ouvris. Elle se précipita dans l'appartement puis s'arrêta brusquement et contempla le grossier échafaudage que j'avais élevé pour regarder chez elle. Pourquoi ne l'avais-je pas démoli avant d'ouvrir la porte?

— Eh ben mon garçon, qu'est-ce que tu fabriquais là? me demanda-t-elle.

J'étais incapable de répondre.

— T'as fais peur à mes clients!

— Vos clients? répétai-je machinalement.

— Espèce de petit morveux! rugit-elle. Je ne sais pas ce qui me retient de te flanquer une raclée?

— Ça, vous le ferez pas! dis-je.

— Je ne veux plus de ta famille chez moi, je vais vous faire déménager! vocifèra-t-elle. J'ai déjà assez de peine à gagner ma vie sans que tu viennes encore me gâcher mon samedi!

— Je... j'voulais juste regarder...

— Regarder?... Subitement ses traits se détendirent dans un sourire et elle me dit, d'une voix moins agressive :

— Pourquoi tu ne viens pas chez moi dépenser vingt-cinq cents, comme les autres?

— Je ne veux pas aller dans vot'vieille maison, dis-je, de toute la force de l'indignation de mes neuf ans.

— Tu n'es qu'un petit poison, voilà c'que t'es, fit-elle, jugeant que je ne deviendrais pas un client. Je vais vous faire vider les lieux.

Lorsque ma mère et tante Maggie rentrèrent ce soir-là, il y eut une discussion passionnée. Les femmes s'invectivaient par-dessus la balustrade de bois du perron et leurs voix s'entendaient à un kilomètre. Les voisins écoutaient. Les enfants s'assemblaient et regardaient bouche bée. La querelle se réduisait à ceci : la propriétaire exigeait que ma mère me battît et pour une fois, ma mère refusa.

— Vous ne devriez pas avoir *ça* dans la maison, lui dit ma mère.

— Je suis chez moi et j'y mettrai ce qui me chantera, que ça vous plaise ou non! répliqua la propriétaire.

— Je n'aurais jamais emménagé dans cette maison si j'avais su que vous teniez ce genre de commerce!

— Dis donc, espèce de putain de luxe, t'as fini de me parler sur ce ton! hurla la propriétaire.

— C'est un bel exemple pour des enfants, des grandes personnes faisant des *choses pareilles*!

— Ils ne valent pas mieux que les autres, tes sales bâtards! fit l'autre.

— Vous n'êtes qu'une vulgaire prostituée! intervint tante Maggie.

— Quel genre de morue que tu te crois, toi? vociféra la propriétaire.

— Je vous défends de parler de cette façon à ma sœur! fit ma mère d'un ton menaçant.

— Empaquetez vos loques et allez secouer vos puces ailleurs, bande de sales moricauds! Allez ouste! ordonna la propriétaire.

Cela finit par un déménagement; le soir même nous fîmes nos paquets et nous nous installâmes dans une autre maison de bois de la même rue, quelques portes plus loin. Je n'avais toujours qu'une notion très floue de ce que la propriétaire vendait. Par la suite, les autres gosses m'en apprirent le nom, mais cela ne correspondait toujours à rien de très précis dans mon esprit. Je savais que les autres trouvaient cela terriblement mal, mais j'étais néanmoins curieux. Avec le temps je devais apprendre de quoi il s'agissait.

Sans que je m'en rendisse compte, il se passait quelque chose chez nous, et l'événement ne tarda pas à prendre des proportions inquiétantes. Chaque soir, au moment précis où j'allais m'endormir, j'entendais frapper légèrement à la fenêtre de tante Maggie; la porte s'ouvrait en grinçant, j'entendais des chuchotements et puis de longs silences. Un soir je sortis de mon lit, me glissai jusqu'à la porte de la pièce du devant et jetai un coup d'œil furtif à l'intérieur. Un homme noir, bien habillé, était assis sur le canapé et parlait à voix basse à tante Maggie. Comment se faisait-il qu'on me cachât cet homme? Je me reglissai dans mon lit, mais je fus réveillé plus tard par des voix qui disaient au revoir. Le lendemain matin, je demandai à ma mère qui avait été à la maison et elle me répondit que personne n'y avait été.

— Mais j'ai entendu un homme parler, dis-je.

— Tu n'as rien entendu. Tu dormais, répliqua-t-elle.

— Mais j'ai vu un homme. Il était dans la chambre du devant.

Tu as rêvé, dit ma mère

J'appris une partie du secret un dimanche matin, quand tante Maggie nous présenta à l'homme qui allait être notre nouvel « oncle », le professeur Matthews. Il avait la tête engoncée dans un faux-col haut, d'une blancheur immaculée, et portait des pince-nez. Il avait les lèvres minces et des yeux qui semblaient ne jamais ciller. Je lui trouvais quelque chose de froid et de distant et lorsqu'il m'appela je refusai d'avancer vers lui. Il sentit ma méfiance et chercha à m'amadouer en me donnant dix cents, puis il s'agenouilla et pria pour les deux « pauvres jeunes gens sans père ». Quand la prière fut terminée tante Maggie nous annonça que le professeur Matthews et elle allaient bientôt nous quitter pour aller dans le Nord. Cela m'attrista, car j'étais arrivé à considérer tante Maggie comme une seconde mère.

Je ne devais plus rencontrer le nouvel « oncle », bien que j'eusse tous les matins sous les yeux des témoignages de sa présence dans la maison. Nous étions intrigués, mon frère et moi, et nous nous livrions à maintes hypothèses relativement à ce que pouvait bien faire notre nouvel oncle. Pourquoi venait-il toujours de nuit? Pourquoi parlait-il toujours d'une voix si étouffée, à peine plus haut qu'un murmure? Et où prenait-il l'argent pour acheter des cols blancs et de si beaux costumes bleus? Pour augmenter notre confusion, notre mère nous appela un jour et nous recommanda de ne dire à personne que l' « oncle » venait nous voir, qu'il y avait des gens qui recherchaient l' « oncle ».

— Quelles gens? demandai-je.

— Des blancs, répondit ma mère.

L'angoisse envahit mon corps. Quelque part dans l'inconnu la menace blanche planait de nouveau, toute proche.

— Qu'est-ce qu'ils lui veulent? demandai-je.

— Ne t'occupe pas, répondit ma mère.

— Qu'est-ce qu'il a fait?

— Ferme ton bec, sans ça les blancs te prendront toi aussi, menaça-t-elle.

Sachant que nous étions effrayés et déroutés par notre nouvel « oncle », ma mère — je le suppose du moins — poussa tante Maggie à dire à l'oncle d'acheter notre silence et notre confiance. Dès lors, ce fut tous les jours Noël; nous nous glissions à bas de nos lits et nous courions à la cuisine voir ce que l' « oncle » nous avait laissé sur la table. Un matin je trouvai une petite chienne, un caniche, qu'il m'avait apportée; je la gratifiai illico du nom de Betsy et elle devint ma compagne favorite.

Chose étrange, l' « oncle » venait nous voir le jour maintenant, mais quand il arrivait on fermait tous les stores et on nous défendait de sortir avant qu'il ne fût reparti. Je posais en chuchotant mille questions à ma mère à propos de l' « oncle » noir, silencieux et instruit, et toujours elle me répondait :

— C'est quelque chose que tu ne peux pas comprendre. Maintenant, tais-toi et va jouer...

Une nuit, des sanglots me réveillèrent. Je me levai, gagnai doucement la pièce du devant et hasardai un coup d'œil par l'entrebâillement de la porte, l' « oncle » était assis par terre près de la fenêtre et soulevait un pan du rideau pour scruter la nuit. Ma mère se penchait au-dessus d'une petite malle et emballait à la hâte. La peur me saisit. Ma mère allait-elle partir ? Pourquoi tante Maggie pleurait-elle ? Avions-nous les blancs à nos trousses ?

— Vite, fit l'oncle. Il faut se dépêcher de partir d'ici.

— Oh ! Maggie, dit ma mère, je ne sais pas si tu fais bien de t'en aller.

— Ne vous mêlez pas de ça, dit l' « oncle », sans cesser de surveiller la rue sombre.

— Mais qu'est-ce que tu as fait ? interrogea tante Maggie.

— Je te le dirai plus tard, dit l' « oncle », Faut que nous soyons partis avant qu'ils n'arrivent.

— Mais tu as fait quelque chose de terrible, dit tante Maggie. Sans ça tu ne te sauverais pas comme ça.

— La maison brûle, dit l'oncle. Et quand ils la verront flamber, ils sauront qui a fait le coup.

— C'est vous qui avez mis le feu ? demanda ma mère.

— Il n'y avait rien d'autre à faire, répondit mon « oncle » d'un ton agacé. J'ai pris l'argent. Je l'avais frappée. Elle avait perdu connaissance. S'ils la trouvaient, elle parlerait. Et moi je serais perdu. Alors j'ai mis le feu.

— Mais elle va brûler, dit tante Maggie en pleurant, la tête dans les mains.

— Qu'est-ce que je pouvais faire ? demanda l' « oncle », j'étais bien obligé. Je ne pouvais pas la laisser là pour qu'on la trouve. On aurait vu tout de suite que quelqu'un l'avait assommée. Tandis que si elle brûle, personne ne le saura jamais.

La peur m'envahit. Qu'arrivait-il ? Les blancs allaient-ils nous poursuivre tous ? Ma mère allait-elle me quitter ?

Je poussai un hurlement :

« Maman »! fis-je en pleurant et en entrant dans la chambre en courant.

L' « oncle » se leva d'un bond; il avait un revolver à la main et le braquait sur moi. Je fixai le revolver avec le sentiment que j'allais mourir d'une seconde à l'autre.

— Richard! chuchota ma mère, d'un ton véhément.

— Tu t'en vas! hurlai-je.

Ma mère se précipita vers moi et plaqua sa main sur ma bouche.

— Tu veux donc nous faire tous tuer? demanda-t-elle en me secouant violemment. Je me calmai.

— Maintenant, retourne te coucher, dit -elle.

— Tu t'en vas? dis-je.

— Non!

— Tu t'en vas. J'ai vu la malle! m'écriai-je d'un ton larmoyant.

— Assez! fit ma mère. Elle m'empoigna férocement le bras et le serra si fort que la douleur arrêta mes pleurs. « Va te coucher, maintenant.

Elle me recoucha et je demeurai éveillé, écoutant les chuchotements, les bruits de pas, le grincement des portes dans la nuit et les sanglots de tante Maggie. Finalement, j'entendis le bruit des sabots d'un cheval et des roues d'une voiture qui venaient vers la maison, puis le frottement d'une malle qu'on traînait sur le plancher. Tante Maggie vint dans ma chambre en pleurant silencieusement; elle m'embrassa et me fit ses adieux à voix basse. Elle embrassa mon frère, mais il ne se réveilla même pas. Puis elle s'en alla.

Le lendemain matin ma mère m'appela à la cuisine et me parla longuement; elle me recommanda de ne jamais mentionner ce que j'avais vu et entendu, que les blancs me tueraient s'ils soupçonnaient seulement que je savais.

— Si je savais quoi? ne pus-je m'empêcher de demander.

— T'occupe pas, fit-elle. Oublie ce que tu as vu hier soir.

— Mais qu'est-ce que l' « oncle » a fait?

— Je ne peux pas te le dire.

— Il a tué quelqu'un, aventurai-je timidement.

— Si jamais quelqu'un t'entend dira ça, tu es mort, me dit ma mère.

Ceci régla la question pour moi; jamais je n'en parlerais. Quelques jours plus tard, un blanc de haute taille, une étoile brillante sur la poitrine, un revolver à la hanche, entra dans la maison. Il parla longuement à ma mère, mais je ne réussis à entendre que la voix de ma mère :

— Je ne sais pas de quoi vous parlez. Fouillez la maison si vous voulez.

Le blanc me regarda, mon frère et moi, mais il ne nous dit rien. Durant des semaines, je me demandai ce que l' « oncle » avait fait, mais je ne devais jamais le savoir, même durant toutes les années qui suivirent.

Une fois tante Maggie partie, ma mère ne put subvenir à nos besoins et mon estomac demeurait si uniformément vide que j'en avais mal à la tête toute la journée. Un après-midi où la faim me tenaillait férocement, je résolus de vendre Betsy, mon caniche, pour acheter de quoi manger. Betsy était une petite chienne blanche et frisée et une fois lavée, séchée et peignée elle avait l'air d'un jouet. Je la fourrai sous mon bras et m'en allai seul pour la première fois dans un quartier blanc où il y avait de larges avenues propres et de grandes maisons blanches. J'allais de porte en porte, tirant la sonnette. Certains blancs me claquaient la porte au nez. D'autres me disaient de passer derrière la maison, mais j'étais trop fier pour consentir. Finalement une jeune femme blanche vint à la porte et sourit.

— Qu'est-ce que tu veux? demanda-t-elle.

— Vous ne voulez pas acheter un joli chien? fis-je.

— Fais-le voir.

Elle emporta Betsy dans la maison et j'attendis devant le perron, m'émerveillant de la propreté, de la tranquillité du monde blanc. Comme tout était en ordre! Je ne me sentais tout de même pas à ma place. Je n'avais pas le désir de vivre ici. Puis je me souvins que ces maisons étaient celles des blancs qui obligeaient les nègres à quitter leurs foyers et à s'enfuir dans la nuit? L'angoisse me saisit. Et si quelqu'un s'amenait et disait que j'étais un mauvais nègre et me tuait sur place? Qu'est-ce qui retenait la femme? Était-elle en train de raconter aux gens qu'un négrillon lui avait dit quelque chose qu'il ne fallait pas? Peut-être était-elle en train d'ameuter la foule? Peut-être valait-il mieux m'en aller tout de suite sans m'occuper de Betsy? La peur qui montait en moi noyait ma faim. Je n'avais qu'une envie : m'enfuir vers le havre des visages noirs que je connaissais.

La porte s'ouvrit et la femme sortit en souriant, serrant toujours Betsy dans ses bras. Mais je ne pouvais pas voir son sourire, maintenant, mes yeux étaient remplis de larmes que j'avais moi-même provoquées.

— J'adore ton petit chien, dit-elle. Et je vais te l'acheter. Mais je n'ai pas un dollar. Je n'ai que quatre-vingts-dix-sept cents.

Sans le savoir, elle me donnait l'occasion de redemander mon chien sans être forcé d'avouer que je ne voulais pas le vendre à des blancs.

— Non, m'dame, dis-je à mi-voix. Je veux un dollar.

— Mais je n'ai pas un dollar dans la maison.

— Alors je n'peux pas vous vendre le chien, dis-je.

— Je te donnerai les trois cents qui manquent quand ma mère reviendra ce soir, dit-elle.

— Non, m'dame, dis-je, les yeux rivés au sol.

— Mais puisque tu as dis que tu voulais un dollar...

— Oui, m'dame. Un dollar.

— Alors voilà quatre-vingt-dix-sept cents, fit-elle en me tendant une poignée de monnaie, sans vouloir lâcher Betsy.

— Non m'dame. Je veux un dollar.

— Mais puisque je te donnerai les trois autres cents.

— Maman m'a dit de le vendre un dollar, dis-je, conscient de me montrer trop agressif et essayant de rejeter la responsabilité de cette agressivité sur ma mère absente.

— Tu l'auras ton dollar, je te donnerai les trois cents ce soir.

— Non, m'dame.

— Alors laisse le chien et reviens ce soir.

— Non, m'dame.

— Mais qu'est-ce que tu peux bien vouloir faire d'un dollar *maintenant?*

— Je veux acheter quelque chose à manger.

— Eh bien, tu pourras t'acheter tout ce que tu voudras avec quatre-vingt-dix-sept cents.

— Non, m'dame, je veux mon chien.

Elle resta un moment à me dévisager puis je la vis rougir.

— Tiens, le voilà ton chien, fit-elle sèchement en jetant Betsy dans mes bras. Maintenant fiche-moi le camp d'ici! Tu es bien le plus toqué de tous les petits nègres que j'aie jamais vus!

Je pris Betsy et je courus tout le long du chemin jusqu'à la maison, heureux de ne l'avoir pas vendue. Mais ma faim revenait. J'aurais peut-être dû prendre les quatre-vingt-dix-sept cents? Mais il était trop tard, maintenant. J'attendis, serrant Betsy dans mes bras. Quand ma mère rentra ce soir-là, je lui racontai ce qui s'était passé.

— Et tu n'as pas pris l'argent? demanda-t-elle.

— Non, m'dame.

— Pourquoi?

— Je ne sais pas, dis-je, mal à l'aise.

— Tu ne sais pas que quatre-vingt-dix-sept cents, ça fait *presque* un dollar?

— Si m'dame, dis-je en comptant sur mes doigts. Quatre-vingt-dix-huit, quatre-vingt-dix-neuf, cent. Mais je ne voulais pas vendre Betsy à des blancs.

— Pourquoi?

— Parce qu'ils sont blancs.

— Tu es bête, dit ma mère.

Huit jours après, Betsy mourut écrasée sous les roues d'une voiture à charbon. Je pleurai et l'enterrai dans la cour et je plantai une planche de fond de barrique dans la terre, à la tête de la tombe. La seule réflexion que fit ma mère fut :

— Tu aurais pu avoir un dollar. Mais un chien mort, ça ne se mange pas, hein?

Je ne répondis pas.

Dans la rue humide ou poudreuse, dedans ou dehors, les jours et les nuits commençaient à révéler des possibilités magiques.

Si j'arrachais un crin à la queue d'un cheval et que je le mette à tremper dans un bocal contenant mon urine, le crin se métamorphoserait en serpent durant la nuit.

Si je passais à côté d'une nonne ou d'une mère supérieure habillée de noir et que je sourie en faisant voir mes dents, je mourrais à coup sûr.

Si je passais sous une échelle appuyée au mur, il m'arriverait certainement un malheur.

Si j'embrassais mon coude, je serais changé en fille.

Si l'oreille droite me démangeait, c'est que quelqu'un disait du bien de moi.

Si je touchais la bosse d'un bossu, je ne serais jamais malade.

Si je posais une épingle de sûreté sur un rail de chemin de fer et que le train roule par-dessus, l'épingle se transformerait en une paire de ciseaux flambant neufs.

Si j'entendais des voix sans qu'il y eût d'être humain présent, c'est que Dieu ou le diable essayait de me parler.

Chaque fois que j'urinais, je devais cracher dedans pour que cela me porte chance.

Si le nez me démangeait, j'allais avoir une visite.

Si je me moquais d'un infirme, Dieu me rendrait infirme.

Si j'invoquais en vain le nom de Dieu, Dieu me foudroierait sur place.

S'il pleuvait et que le soleil brille en même temps c'est que le diable battait sa femme.

Si les étoiles scintillaient plus que d'habitude par une nuit donnée, c'est que les anges au ciel étaient heureux et parcouraient d'un vol léger les chemins du paradis; et comme les étoiles n'étaient que les trous d'aération du ciel, le scintillement provenait du vol des anges qui passaient devant les trous destinés à amener de l'air dans la maison de Dieu.

Si je brisais un miroir, j'aurais sept ans de malheur.

Si j'étais gentil avec ma mère, je deviendrais riche et je vivrais vieux.

Si j'étais enrhumé et que je me noue une chaussette sale et usagée autour du cou avant de me coucher, mon rhume serait parti le lendemain matin.

Si je portais un morceau d'asa fœtida dans un sachet autour du cou je n'attraperais jamais de maladie.

Si je regardais le soleil à travers un morceau de verre fumé le matin du dimanche de Pâques, je verrais le soleil chanter les louanges à Notre Seigneur ressuscité.

Si un homme avouait quelque chose sur son lit de mort, c'était la vérité; car nul n'oserait mentir devant la mort.

Si on crachait sur chaque grain de maïs avant de le semer, le maïs pousserait haut et donnerait de beaux épis.

Si je répandais du sel, je devais en jeter une pincée par-dessus mon épaule gauche pour conjurer le mauvais sort.

Si je recouvrais un miroir pendant que la tempête faisait rage, la foudre ne me frapperait pas.

Si j'enjambais un balai étendu par terre, cela me porterait malheur.

Si je marchais en dormant, c'est que Dieu essayait de me conduire à un endroit où je pourrais faire une bonne action en Son nom.

Tout semblait possible, vraisemblable, réalisable, parce que je voulais que tout fût possible... N'ayant pas le pouvoir de commander aux événements dans le monde objectif, je les provoquais au dedans de moi; puisque je vivais dans un milieu sombre et morne, je le dotais d'un potentiel illimité, je le réhabilitais pour satisfaire mes aspirations aussi nébuleuses que voraces.

Une terreur permanente des blancs finit par venir habiter mes

sentiments et mon imagination. La guerre tirant à sa fin, des conflits raciaux s'allumaient dans tout le Sud et bien que je n'eusse été témoin d'aucun incident, je n'aurais pu être plus profondément affecté que je ne l'étais déjà si j'y avais participé directement. La guerre en elle-même m'avait paru irréelle, mais tout ce qui concernait les luttes raciales, chaque allusion, chaque chuchotement, parole, inflexion de voix, nouvelle, racontar ou rumeur trouvait en moi une résonance affective. Rien ne mettait autant au défi toutes les forces de mon être que cette pression de haine et de menace qui émanait des blancs invisibles. Je restais des heures assis sur les marches d'entrée des maisons voisines à écouter les conversations; j'apprenais qu'une femme blanche avait giflé une femme noire, qu'un blanc avait tué un noir... J'étais rempli de crainte, d'étonnement et de peur, et je n'arrêtais pas de poser des questions.

J'entendis un soir un récit qui m'ôta le sommeil des nuits durant.

Il s'agissait d'une négresse dont le mari avait été appréhendé et tué par la populace. On racontait que la femme avait juré de venger son mari; elle prit un fusil de chasse, l'enveloppa dans un drap et s'en alla humblement chez les blancs demander qu'on lui permette de prendre le corps de son mari pour l'enterrer. Il semblait qu'on lui eût accordé la permisssion de venir auprès du cadavre tandis que les blancs, silencieux et armés, observaient. La femme, d'après l'histoire, s'agenouilla et pria, puis se mit en devoir de dérouler le drap et avant que les blancs n'aient eu le temps de réagir, elle avait sorti le fusil et en avait tué quatre, tirant de sa position agenouillée. Je ne sais pas en fait si l'histoire était vraie ou non, mais elle était vraie d'un point de vue émotionnel, car j'en étais arrivé au sentiment qu'il existait des hommes contre lesquels j'étais impuissant, des hommes qui pouvaient violer ma vie selon leur bon plaisir. Je résolus de suivre l'exemple de la femme noire si je devais jamais affronter une équipe de lyncheurs blancs; je cacherais une arme, je ferais semblant d'être anéanti par le mal causé à un être cher, puis au moment où l'on croirait que j'avais accepté la cruauté blanche comme une loi régissant mon existence, j'appuierais sur la gâchette et j'en tuerais autant que je le pourrais avant d'être tué moi-même. L'histoire de la ruse de la femme cristallisa les sentiments défensifs confus qui avaient longtemps sommeillé en moi et leur donna un sens.

Ces idées, fruits de mon imagination, n'avaient bien entendu pas la moindre valeur objective. Fantaisies spontanées, elles trou-

vaient dans mon esprit un terrain propice parce que je me sentais complètement désarmé devant cette menace qui pouvait s'abattre sur moi à n'importe quel moment, et parce qu'il n'existait à ma connaissance aucun moyen d'action capable de me sauver si j'avais dû affronter une foule de lyncheurs blancs. Elles étaient un rempart moral qui me permettait de conserver intacte l'intégralité de mes forces émotives, un appui qui permettait à ma personnalité de traverser cahin-caha des jours vécus sous la menace de cette violence.

Ces caprices de mon imagination n'étaient plus le reflet de ma réaction contre les blancs, ils étaient devenus une partie de mon existence, de ma vie émotionnelle; ils étaient ma culture, ma foi, ma religion. L'hostilité envers les blancs s'était si profondément implantée dans mon esprit et dans mes sentiments qu'elle avait perdu tout rapport avec le cadre journalier dans lequel je vivais; et mes réactions à cette hostilité qui se nourrissait de sa propre substance, croissaient ou diminuaient selon les nouvelles qui me parvenaient au sujet des blancs, selon mes aspirations et mes désirs. Il suffisait de parler des blancs pour provoquer chez moi une tension qui mettait en branle un vaste réseau d'émotions intéressant toute ma personnalité. C'était comme si j'avais été perpétuellement en train de réagir à la menace latente d'une force naturelle et hostile dont le déchaînement ne pouvait être prévu. Je n'avais jamais été malmené par des blancs, mais mes rapports avec eux étaient les mêmes que si j'avais déjà été lynché plus de mille fois.

J'étais resté à West Helena fort longtemps avant de retourner à l'école et de reprendre des études régulières. Par bonheur ma mère trouva une place chez un médecin blanc aux gages inouïs de cinq dollars par semaine et elle annonça aussitôt que ses fils retourneraient à l'école. J'étais heureux. Mais j'étais toujours timide et à demi-paralysé quand je me trouvais en public, — et pendant mon premier jour à l'école je fus la risée de la classe. On m'envoya au tableau noir écrire mon nom et mon adresse; je savais mon nom et mon adresse, je savais les épeler, mais le fait de me trouver au tableau noir et de sentir les regards de tant de garçons et de filles dans mon dos me paralysait et je fus incapable d'écrire la moindre lettre.

— Ecris ton nom ! me cria l'institutrice.

Je levai la craie, je l'approchai du tableau noir, mais au moment d'écrire mon nom, subitement un trou se fit dans mon esprit; je ne me rappelais plus comment je m'appelais, j'étais incapable de me

souvenir fût-ce d'une seule lettre de mon nom. J'entendis un rire étouffé, et cela me pétrifia.

— Ne fais pas attention à nous, écris ton nom et ton adresse, me dit l'institutrice d'un ton encourageant.

De brèves impulsions me traversaient, me poussant à écrire, mais ma main refusait de bouger. Les enfants commencèrent à gigoter derrière moi et je devins cramoisi.

— Tu ne sais pas ton nom? demanda l'institutrice

Je la regardai et fus incapable de répondre.

La maîtresse se leva et vint auprès de moi ; elle me souriait pour me donner confiance. Elle posa tendrement sa main sur mon épaule.

— Comment t'appelles-tu? demanda-t-elle.

— Richard, murmurai-je.

— Richard quoi?

— Richard Wright.

— Épelle-le.

J'obéis, lâchant les lettres à toute vitesse.

— Épelle-le doucement, que je l'entende, me conseilla-t-elle.

J'obéis.

— Et maintenant, sais-tu écrire?

— Oui, M'dame.

— Alors écris-le.

Je retournai au tableau noir et je levai la main pour écrire, et de nouveau le vide se fit en moi. J'essayai désespérément de rassembler mes idées, mais je ne me rappelais rien. J'étais obnubilé par la présence dans mon dos de tous ces garçons et filles et il n'y avait place en moi pour aucun autre sentiment. Réalisant l'étendue de la catastrophe, je me sentis faiblir et j'appuyai mon front brûlant contre la fraîcheur du tableau noir. Toute la salle éclata d'un rire bruyant et prolongé et mes muscles se figèrent.

— Tu peux aller te rasseoir, dit la maîtresse.

Je me rassis, en maudissant ma timidité. Pourquoi avais-je l'air aussi idiot chaque fois que j'étais appelé à me produire en public? Je savais écrire aussi bien que n'importe quel élève de la classe et je savais sûrement lire mieux qu'aucun d'entre eux ; je parlais avec facilité et je savais m'exprimer quand j'étais sûr de moi. Alors pourquoi étais-je paralysé par des visages étrangers? Les oreilles et la nuque brûlantes, j'entendais les élèves chuchoter à mon sujet : je me maudissais et je les maudissais, je restais immobile comme un roc mais en moi une tempête d'émotions faisait rage.

Un jour, tandis que j'étais assis à mon pupitre, je sursautai en entendant siffler les sirènes et sonner les cloches. Bientôt le tintamarre devint assourdissant. La maîtresse perdit le contrôle de sa classe et garçons et filles se précipitèrent aux fenêtres. La maîtresse quitta la classe et lorsqu'elle revint, ce fut pour annoncer :

— Rangez vos affaires, tout le monde. Et rentrez chez vous.

— Pourquoi?

— Qu'est-ce qui est arrivé?

— La guerre est finie, répondit l'institutrice.

Je suivis les autres enfants dans la rue et je vis que les gens, blancs et noirs, riaient, chantaient, criaient. J'avais peur en me faufilant à travers la foule des blancs, mais ma peur me quitta quand je revins dans mon quartier et que je vis des visages noirs souriants. Je me promenais parmi eux, essayant de comprendre ce qu'était la guerre, ce qu'elle signifiait, mais sans y réussir. Je remarquais que beaucoup de garçons et de filles tendaient le doigt vers le ciel; levant les yeux, je vis voguer et virevolter en l'air ce qui me parut être un oiseau minuscule.

— Regarde!

— Un aéroplane!

Je n'avais jamais vu d'aéroplane.

— C'est un oiseau, dis-je.

La foule s'esclaffa.

— C'est un aéroplane, mon petit, dit un homme.

— C'est un oiseau, insistai-je. Je le vois.

Un homme me souleva et me mit sur son épaule.

— Rappelle-toi ça mon garçon, tu vois voler l'homme pour la première fois.

Je ne le croyais toujours pas. Pour moi, c'était bien un oiseau. Ce soir-là, à la maison, ma mère finit par me convaincre que les hommes étaient capables de voler.

Noël arriva et je ne reçus qu'une orange. J'en eus de la peine et je refusai d'aller jouer avec les autres enfants du quartier qui soufflaient dans des trompettes et qui faisaient partir des pétards. Je gardai précieusement mon orange toute la journée; le soir au moment de me coucher je la mangeai, en mordant d'abord un bout du sommet, puis la pressant et en aspirant le jus; finalement je déchiquetai la pelure en petits morceaux et je les mâchonnai longuement.

(à suivre)

Richard Wright.

(*Traduction de Marcel Duhamel.*)

POUR UNE MORALE DE L'AMBIGUÏTÉ

(*Fin.*)

IV. Le Présent et l'Avenir

Le mot avenir a deux sens, correspondant aux deux aspects de la condition ambiguë de l'homme, qui est manque d'être et qui est existence; c'est à la fois comme être et c'est comme existence qu'il est visé. Quand j'envisage mon avenir, je considère ce mouvement qui, prolongeant mon existence d'aujourd'hui, accomplira mes projets présents et les dépassera vers des fins nouvelles : l'avenir, c'est le sens défini d'une transcendance singulière et il est si étroitement lié au présent qu'il compose avec lui une seule forme temporelle; c'est cet avenir qu'Heidegger considère comme une réalité donnée à chaque instant. Mais les hommes ont rêvé à travers les siècles d'un autre avenir où il leur fût permis de se récupérer comme êtres dans la Gloire, le Bonheur ou la Justice; cet avenir ne prolongeait pas le présent, il fondait sur le monde comme un cataclysme annoncé par des signes qui coupaient la continuité du temps : par un Messie, par des météores, par les trompettes du Jugement dernier. En transportant au ciel le royaume de Dieu, les chrétiens l'ont presque dépouillé de son caractère temporel, encore qu'il ne fût promis au croyant qu'au terme de sa vie. C'est l'humanisme antichrétien du XVIII[e] qui fait redescendre le mythe sur la terre. Alors, à travers l'idée de progrès s'élabore une idée de l'avenir où fusionnent ses deux aspects : l'avenir apparaît à la fois comme le sens de notre transcendance et comme l'immobilité de l'être; il est humain, terrestre et il est le repos des choses. C'est sous cette forme qu'il se reflète avec hésitation dans le système de Hegel et dans celui

d'Auguste Comte. C'est sous cette forme qu'on l'évoque si souvent aujourd'hui, soit en tant qu'unité du Monde, soit en tant qu'État socialiste achevé. Dans les deux cas, l'Avenir apparaît à la fois comme l'infini et comme la totalité, comme le nombre et comme l'unité de la conciliation; il est l'abolition du négatif, la plénitude et le bonheur. On conçoit qu'on puisse réclamer en son nom n'importe quel sacrifice fini. Quelle que soit la quantité d'hommes sacrifiés aujourd'hui, celle qui profitera de leur sacrifice est infiniment plus élevée; d'autre part, en face de la positivité de l'avenir, le présent n'est que le négatif qui doit être supprimé en tant que tel : c'est seulement en se dévouant à cette positivité que le négatif peut d'ores et déjà retourner au positif. Le présent, c'est l'existence transitoire qui est faite pour être abolie : elle ne se récupère qu'en se transcendant vers la permanence de l'être futur; c'est seulement comme instrument, comme moyen, c'est seulement par son efficacité touchant l'avènement de l'avenir que le présent se réalise valablement : réduit à soi, il n'est rien, on peut en disposer à sa guise. C'est là le sens achevé de la formule : la fin justifie les moyens; tous les moyens sont autorisés de par leur indifférence même. Ainsi les uns pensent avec sérénité que l'oppression présente n'a pas d'importance si, à travers elle, le Monde peut s'accomplir comme tel : alors, au sein de l'harmonieux équilibre du travail et de la richesse, l'oppression sera d'elle-même effacée. D'autres pensent avec sérénité que la dictature actuelle d'un parti, ses mensonges, ses violences n'ont pas d'importance si, à travers elle, l'État socialiste se réalise : alors l'arbitraire et le crime disparaîtront à jamais de la face de la terre. Et d'autres encore pensent plus mollement que les atermoiements, les compromis n'ont pas d'importance puisque cahin-caha l'Avenir finira bien par triompher. C'est la tranquillité du sérieux que retrouvent tous ceux qui, se projetant vers un Avenir-Chose, y engloutissent leur liberté.

Cependant, nous avons vu que malgré les exigences de son système, Hegel même n'ose se leurrer de l'idée d'un avenir immobile; il admet que l'esprit étant inquiétude, la lutte ne cessera jamais. Marx ne considère pas l'avènement de l'État socialiste comme un aboutissement absolu, mais comme le terme d'une préhistoire à partir de laquelle la véritable histoire commence. Il suffirait cependant, pour que le mythe de l'avenir fût valable, que cette histoire pût être conçue comme un développement harmonieux où les hommes réconciliés se réaliseraient comme pure positivité; mais

ce rêve n'est pas permis puisque l'homme est originellement négativité. Aucun bouleversement social, aucune conversion morale ne peut supprimer ce manque qui est en son cœur; c'est en se faisant manque d'être que l'homme existe, et l'existence positive c'est ce manque assumé, mais non aboli; on ne peut pas fonder sur l'existence une sagesse abstraite qui, se détournant de l'être, ne viserait que l'harmonie même des instants : car c'est alors le silence absolu de l'en-soi qui se refermerait sur cette négation de la négativité; sans ce mouvement singulier qui le jette vers l'être, l'homme n'existerait pas. Mais alors on ne saurait imaginer de réconciliation des transcendances : elles n'ont pas la docilité indifférente d'une pure abstraction, elles sont concrètes et se disputent concrètement l'être. Le monde qu'elles dévoilent est un champ de bataille où il n'y a pas de terrain neutre et qu'on ne peut pas non plus distribuer en parcelles : car c'est à travers le monde tout entier que s'affirme chaque projet singulier. L'ambiguïté fondamentale de la condition humaine ouvrira toujours aux hommes la possibilité d'options opposées; il y aura toujours en eux le désir d'être cet être dont ils se font manque, la fuite devant l'angoisse de la liberté; le plan de l'enfer, de la lutte ne sera jamais aboli; la liberté ne sera jamais donnée, mais toujours à conquérir : c'est ce qu'exprimait Trotsky quand il envisageait l'avenir comme révolution permanente. Aussi est-ce un sophisme qui se cache dans cet abus verbal dont tous les partis s'autorisent aujourd'hui pour justifier leur politique, déclarant que le monde est encore en guerre. Si l'on entend par là que la lutte n'est pas achevée, que le monde est en proie à des intérêts opposés et qui s'affrontent dans la violence, on dit vrai; mais on veut dire ainsi qu'une telle situation est anormale et appelle des conduites anormales; la politique qu'elle comporte peut récuser tout principe moral puisqu'elle n'a qu'une forme provisoire : plus tard, on agira selon la justice et la vérité. A l'idée de guerre actuelle, on oppose celle d'une paix future où l'homme retrouvera, avec une situation normale, la possibilité d'une morale. Mais en vérité, si la division et la violence définissent la guerre, le monde a toujours été en guerre, il le sera toujours; si l'homme attend la paix universelle pour tenter de fonder valablement son existence, il attendra indéfiniment : il n'y aura jamais d'avenir *autre*.

Il se peut que certains récusent cette affirmation comme fondée sur des préoccupations ontologiques contestables; on doit reconnaître du moins que cet avenir harmonieux n'est qu'un rêve incer-

tain et qu'en tout cas il n'est pas nôtre. Notre emprise sur l'avenir est limitée, le mouvement d'expansion de l'existence exige qu'on s'efforce à chaque instant de l'accroître; mais là où elle s'arrête s'arrête aussi notre avenir; par delà il n'y a plus rien parce que plus rien n'est dévoilé. De cette nuit informe nous ne saurions tirer aucune justification de nos actes; elle les condamne avec la même indifférence; effaçant les fautes et les défaites d'aujourd'hui, elle en effacera aussi les triomphes; aussi bien qu'un paradis, elle peut être chaos ou mort : un jour peut-être, les hommes retourneront à la barbarie, un jour la terre ne sera plus qu'une planète glacée. Dans cette perspective, tous les moments se confondent dans l'indistinction du néant et de l'être. Ce n'est pas à cet avenir incertain, étranger que l'homme doit confier le soin de son salut : c'est à lui de l'assurer au sein de sa propre existence; cette existence n'est concevable, nous l'avons dit, que comme affirmation de l'avenir, mais d'un avenir humain, d'un avenir fini.

Ce sens de la finitude est difficile à sauvegarder aujourd'hui. Les cités grecques, la république romaine ont pu se vouloir dans leur finitude parce que l'infini qui les investissait n'était pour elles que ténèbres; elles sont mortes de cette ignorance, mais aussi elles en ont vécu. Aujourd'hui cependant nous avons bien du mal à vivre parce que nous sommes trop appliqués à déjouer la mort : nous croyons à la fois trop peu et trop à l'immensité de l'espace et du temps. Nous sommes conscients qu'en chacune de nos entreprises le monde entier est intéressé et cet élargissement spatial de nos projets commande aussi leur dimension temporelle; par une symétrie paradoxale, tandis qu'un individu accorde du prix à une journée de sa vie, une cité, à une année, les intérêts du Monde se calculent par siècles; plus est grande la densité humaine qu'on envisage, plus le point de vue de l'extériorité l'emporte sur celui de l'intériorité, et l'idée d'extériorité entraîne aussi celle de quantité. Ainsi les mesures ont changé d'échelle, autour de nous l'espace et le temps se sont dilatés : c'est peu de choses aujourd'hui qu'un million d'hommes et un siècle ne nous semble qu'un moment provisoire; cependant l'individu n'est pas touché par cette transformation, sa vie garde le même rythme, sa mort ne recule pas devant lui; il prolonge son emprise sur le monde par des instruments qui lui permettent de dévorer les distances et de multiplier le rendement de son effort dans le temps; mais il n'est toujours qu'un seul. Cependant au lieu d'accepter ses limites, il essaie de les abolir. Il prétend agir sur tout et en sachant

tout. A travers le XVIII[e] et le XIX[e] siècle s'est développé le rêve d'une science universelle qui, manifestant la solidarité des parties du tout, permît aussi une puissance universelle; c'était un rêve « rêvé par la raison », selon le mot de Valéry, mais qui n'en était pas moins creux, comme tous les songes. Car un savant qui prétendrait tout savoir d'un phénomène le dissoudrait au sein de la totalité; et un homme qui prétendrait agir sur la totalité de l'Univers verrait s'évanouir le sens de son action. De même que l'infinité ouverte à mon regard se contracte au-dessus de ma tête en un plafond bleu, de même ma transcendance amoncelle au loin l'épaisseur opaque de l'avenir; mais c'est entre ciel et terre qu'il y a un champ perceptif avec ses formes et ses couleurs; et c'est dans l'intervalle qui me sépare aujourd'hui d'un avenir imprévisible qu'il y a des significations, des fins vers lesquelles diriger mes actes. Dès qu'on introduit dans le monde la présence de l'individu fini, présence sans laquelle il n'y a pas de monde, des formes finies se découpent à travers l'espace et le temps. Et de même encore qu'un paysage n'est pas seulement une transition mais un objet singulier, un événement n'est pas seulement un passage mais une réalité singulière. Si on nie avec Hegel l'épaisseur concrète de l'ici et du maintenant au profit de l'espace-temps universel, si on nie la conscience séparée au profit de l'Esprit, on manque avec Hegel la vérité du monde.

Pas plus que l'Univers, il ne faut regarder l'Histoire comme une totalité rationnelle. L'homme, l'humanité, l'univers, l'histoire sont, selon l'expression de Sartre, des « totalités détotalisées », c'est-à-dire que la séparation n'y exclut pas la relation, ni inversement. Il n'existe de société que par l'existence d'individus singuliers; de même les aventures humaines se détachent sur le fond du temps, chacune à chacune finies, encore qu'elles soient toutes ouvertes sur l'infinité de l'avenir, et par là leurs figures singulières s'impliquent sans se détruire. Une telle conception ne contredit pas celle d'une intelligibilité historique; car il n'est pas vrai que l'esprit doive opter entre l'absurdité contingente du discontinu et la nécessité rationaliste du continu; il lui appartient au contraire de détacher sur le fond unique du monde une pluralité d'ensembles cohérents et, inversement, de comprendre ces ensembles dans la perspective d'une unité idéale du monde. Sans soulever tout le problème de la compréhension et de la causalité historiques, il suffit de constater au sein des formes temporelles la présence d'enchaînements intelligibles pour que des prévisions soient possibles et du même coup l'action. Et en vérité,

quelle que soit la philosophie à laquelle on se rallie, que notre incertitude manifeste une contingence objective et fondamentale ou qu'elle exprime notre ignorance subjective en face d'une rigoureuse nécessité, l'attitude pratique demeure la même; il nous faut décider de l'opportunité d'un acte et tenter d'en mesurer l'efficacité sans connaître tous les facteurs en présence. De même que le savant, pour connaître un phénomène, n'attend pas que rejaillisse sur lui la lumière de la science achevée; en éclairant le phénomène il contribue au contraire à constituer la science; ainsi l'homme d'action n'attendra pas, pour décider, qu'une parfaite connaissance lui prouve la nécessité d'un certain choix; il doit choisir d'abord et contribue ainsi à façonner l'histoire. Un tel choix n'est pas plus arbitraire qu'une hypothèse, il n'exclut ni la réflexion ni même la méthode; mais il est libre aussi et il implique des risques qu'il faut assumer comme tels. C'est toujours dans les ténèbres que jaillit le mouvement de l'esprit, qu'on le nomme pensée ou volonté. Et, au fond, il importe très peu pratiquement qu'il y ait ou non une Science de l'histoire puisque cette Science ne peut se découvrir qu'au terme de l'avenir, et qu'au sein de chaque moment singulier il faut en tout cas manœuvrer dans le doute. Les communistes eux-mêmes admettent qu'il leur est subjectivement possible de se tromper malgré la rigoureuse dialectique de l'Histoire. Celle-ci ne se révèle pas aujourd'hui à eux sous sa forme achevée; ils sont obligés d'en prévoir le développement et cette prévision peut être erronée. Du point de vue politique et tactique, il n'y aura donc aucune différence entre une doctrine de la pure nécessité dialectique et une doctrine qui laisse place à la contingence; la différence est d'ordre moral. Car au premier cas, on admet une récupération de chaque moment dans l'avenir et on ne prétend donc pas le justifier par lui-même; au second cas, chaque entreprise n'enveloppant qu'un avenir fini doit être vécue dans sa finitude et considérée comme un absolu qu'aucun temps étranger ne réussira jamais à sauver. En vérité, celui qui affirme l'unité de l'histoire reconnaît aussi que se découpent en elle des ensembles distincts; et celui qui souligne la singularité de ces ensembles admet que tous débordent sur un unique horizon; de même que pour tous existent à la fois des individus et une collectivité; l'affirmation de la collectivité contre l'individu s'oppose non sur le plan du fait mais sur le plan moral à l'affirmation d'une collectivité d'individus existant chacun pour soi. Il en est de même en ce qui concerne le temps et ses moments, et de même que

nous estimons qu'en niant chaque individu un à un, on annule la collectivité, nous pensons que s'il se livre à une poursuite indéfinie de l'avenir, l'homme perdra son existence sans jamais la récupérer : alors il ressemble à un fou qui court après son ombre. Les moyens seront, dit-on, justifiés par la fin; mais ce sont eux qui la définissent, et s'ils la contredisent dans le moment où ils la posent, toute l'entreprise sombre dans l'absurdité. Ainsi on défend l'attitude de l'Angleterre en Espagne, en Grèce, en Palestine, sous le prétexte qu'elle doit prendre des positions contre la menace russe afin de sauver avec sa propre existence sa civilisation et les valeurs de la démocratie; mais un démocrate qui ne se défend que par des oppressions équivalentes à celles des régimes autoritaires renie précisément toutes ces valeurs; quelles que soient les vertus d'une civilisation, elle les dément aussitôt si elle les achète par l'injustice et la tyrannie. Inversement, si la fin justificatrice est rejetée au fond d'un avenir mythique, elle ne se réfléchit plus sur le moyen; étant plus proche et plus clair, le moyen lui-même devient le but visé; il barre l'horizon sans cependant être délibérément voulu. Le triomphe de la Russie se propose comme un moyen pour la libération du prolétariat international; mais n'est-il pas devenu pour les staliniens une fin absolue? La fin ne justifie les moyens que si elle demeure présente, si elle est complètement dévoilée au cours de l'entreprise actuelle.

Et par le fait, s'il est vrai que les hommes cherchent dans l'avenir une garantie de leur réussite, une négation de leurs échecs, il est vrai qu'ils éprouvent aussi le besoin de nier la fuite indéfinie du temps et de tenir leur présent entre leurs mains. Il faut affirmer l'existence au présent si l'on ne veut pas que la vie tout entière se définisse comme un échappement vers le néant. C'est ainsi que les sociétés instituent des fêtes dont le rôle est d'arrêter le mouvement de la transcendance, de poser la fin comme fin. Les heures qui suivirent la libération de Paris, par exemple, furent une immense fête collective exaltant la fin heureuse et absolue de cette histoire singulière qui était précisément l'occupation de Paris. Il y avait à ce moment-là des esprits chagrins qui déjà dépassaient le présent vers les difficultés futures; ils refusaient de se réjouir sous prétexte que de nouveaux problèmes allaient aussitôt se poser; mais cette mauvaise humeur ne se rencontrait que chez ceux qui avaient peu souhaité la défaite allemande. Tous ceux qui avaient fait de ce combat leur combat, ne fût-ce que par la sincérité de leurs espoirs, regardaient aussi la victoire comme une victoire absolue, quel que dût être l'avenir. Personne n'était

assez naïf pour ignorer que bientôt le malheur trouverait d'autres visages; mais celui-là était effacé de la terre, absolument. C'est là le sens moderne de la fête, aussi bien publique que privée. L'existence tente de s'y confirmer positivement en tant qu'existence. C'est pourquoi, comme l'a montré Bataille, elle se caractérise par la destruction; la morale de l'être, c'est la morale de l'épargne; en amassant, on vise la plénitude immobile de l'en-soi; l'existence, au contraire, est consommation; elle ne se fait qu'en défaisant. Pour bien marquer son indépendance par rapport à la chose, c'est ce mouvement singulier que la fête retient : on mange, on boit, on allume des feux, on brise, on dépense temps et richesses; on les dépense pour rien. A travers la dépense il s'agit aussi d'établir une communication des existants, car c'est par le mouvement de reconnaissance qui va de l'un à l'autre que l'existence se confirme; dans les chants, dans les rires, les danses, l'érotisme, l'ivresse, on cherche à la fois une exaltation de l'instant et une complicité avec les autres hommes. Mais la tension de l'existence réalisée comme pure négativité ne saurait se maintenir longtemps; il faut qu'aussitôt elle s'engage dans une nouvelle entreprise, qu'elle s'élance vers l'avenir. Le moment du détachement, la pure affirmation du présent subjectif ne sont que des abstractions; la joie s'essouffle, l'ivresse retombe en fatigue, on se retrouve les mains vides parce qu'on ne peut jamais posséder le présent : c'est ce qui donne aux fêtes leur caractère pathétique et décevant. Un des rôles de l'art, c'est de fixer d'une manière plus durable cette affirmation passionnée de l'existence : la fête est à l'origine du théâtre, de la musique, de la danse, de la poésie. En racontant une histoire, en la représentant, on la fait exister dans sa singularité avec son commencement, sa fin, sa gloire ou sa honte. Et c'est ainsi en vérité qu'il faut la vivre. Dans la fête, dans l'art, les hommes expriment leur besoin de se sentir exister absolument. Ils doivent accomplir réellement ce vœu. Ce qui les arrête, c'est que dès qu'ils donnent au mot fin son double sens de but et d'achèvement, ils aperçoivent clairement cette ambiguïté de leur condition qui est la plus fondamentale de toutes : que tout mouvement vivant est un glissement vers la mort. Mais s'ils acceptent de l'envisager en face, ils découvrent aussi que tout mouvement vers la mort est vie. On criait autrefois : « Le roi est mort, vive le roi »; ainsi il faut que le présent meure afin qu'il vive; l'existence ne doit pas nier cette mort qu'elle porte en son cœur, mais la vouloir; elle doit s'affirmer comme absolu dans sa finitude même; c'est au sein

du transitoire que l'homme s'accomplit ou jamais. Il lui faut regarder ses entreprises comme finies et les vouloir absolument.

Il est clair que cette finitude n'est pas celle du pur instant; nous avons dit que l'avenir était le sens et la substance de toute action; les limites ne sauraient en être tracées à priori; il est des projets qui définissent un avenir d'un jour, d'une heure; et d'autres s'insèrent dans des structures capables de se développer à travers un, deux ou plusieurs siècles et ils ont par là une prise concrète sur un ou deux ou plusieurs siècles. Quand on lutte pour l'affranchissement d'indigènes opprimés, la libération des noirs d'Amérique, l'édification d'un État palestinien, la révolution socialiste, il est évident qu'on vise un but à longue échéance; et on le vise encore concrètement par delà sa propre mort à travers le mouvement, la ligne, les institutions, le parti qu'on aide à constituer. Ce que nous prétendons, c'est qu'il ne faut pas attendre que ce but soit justifié en tant que point de départ d'un nouvel avenir; dans la mesure où nous n'avons plus de prise sur le temps qui s'écoulera par delà son avènement, nous ne devons rien attendre de ce temps pour lequel nous avons travaillé; d'autres hommes auront à en vivre les joies et les peines. Quant à nous, c'est en tant que fin que le but doit être considéré; nous avons à le justifier à partir de notre liberté qui l'a projeté par l'ensemble du mouvement qui aboutit à son accomplissement. Les tâches que nous nous proposons et qui, tout en débordant les limites de nos vies, sont nôtres, doivent trouver leur sens en elles-mêmes et non dans une fin mystique de l'Histoire.

Mais alors, si nous rejetons l'idée d'un avenir-mythe pour ne retenir que celle d'un avenir vivant et fini, délimitant des formes transitoires, l'antinomie de l'action n'est pas levée; les sacrifices et les échecs actuels ne nous apparaissent plus comme rachetés en aucun point du temps. Et l'utilité ne peut plus se définir absolument. N'aboutissons-nous pas ainsi à condamner l'action comme criminelle et absurde tout en condamnant cependant l'homme à l'action?

V. L'Ambiguïté

Il ne faut pas confondre la notion d'ambiguïté et celle d'absurdité. Déclarer l'existence absurde, c'est nier qu'elle puisse se donner un sens; dire qu'elle est ambiguë, c'est poser que le sens n'en est jamais

fixé, qu'il doit sans cesse se conquérir. L'absurdité récuse toute morale; mais aussi la rationalisation achevée du réel ne laisserait pas de place à la morale; c'est parce que la condition de l'homme est ambiguë qu'à travers l'échec et le scandale il cherche à sauver son existence. Ainsi dire que l'action doit être vécue dans sa vérité, c'est-à-dire dans la conscience des antinomies qu'elle comporte, cela ne signifie pas qu'on doive y renoncer. Pierrefeu dit justement, dans *Plutarque a menti*, qu'à la guerre il n'est pas de victoire qui ne puisse être regardée comme un insuccès, car l'objectif visé est l'anéantissement total de l'ennemi et ce résultat n'est jamais atteint; cependant il y a des guerres gagnées, des guerres perdues. Ainsi en est-il de toute activité; échec et réussite sont deux aspects de la réalité qui ne se distinguent pas d'abord. C'est bien là ce qui rend la critique si aisée, l'art si difficile : le critique a toujours beau jeu de montrer les limites que se donne tout artiste en se choisissant; ni chez Giotto, ni chez le Titien, ni chez Cézanne, la peinture n'est donnée tout entière; elle se cherche à travers les siècles et ne s'achève jamais; un tableau où seraient résolus tous les problèmes picturaux est proprement inconcevable; mais c'est ce mouvement vers sa propre réalité qui est la peinture elle-même; il n'est pas le vain déplacement d'une meule tournant à vide; il se concrétise sur chaque toile comme une existence absolue. L'art, la science ne se constituent pas malgré l'échec, mais à travers lui; ce qui n'empêche pas qu'il y ait des vérités et des erreurs, des chefs-d'œuvre et des navets, selon que la découverte, le tableau, ont su ou non gagner l'adhésion des consciences humaines; c'est dire que l'échec, toujours inéluctable, est en certains cas sauvé, en d'autres non.

Il est intéressant de poursuivre cette comparaison; non que nous assimilions l'action à une œuvre d'art ou à une théorie scientifique, mais parce qu'en tous cas la transcendance humaine doit faire face au même problème : il lui faut se fonder quoiqu'il lui soit interdit de jamais s'accomplir. Or on sait que ni la science, ni l'art ne s'en sont jamais remis à l'avenir du soin de justifier leur existence présente. A aucune époque l'art ne se considère comme un acheminement vers l'Art : l'art dit archaïque ne prépare le classicisme qu'aux yeux des archéologues; le sculpteur qui façonnait les Coré d'A
pensait avec raison faire une œuvre achevée. A aucune é
science ne s'est considérée comme partielle, lacunaire; sa
définitive, elle s'est toujours voulue cependant expr
du monde et c'est dans sa totalité qu'elle se reme

en âge. C'est là un exemple de la manière dont l'homme doit en tou cas assumer sa plénitude; non pas en posant son existence comm transitoire, relative, mais en réfléchissant en elle l'infini, c'est-à-dir en la posant comme absolue. Il n'y a un art que parce qu'à chaqu moment l'art s'est absolument voulu; de même il n'y a de libératio de l'homme que si, en se visant, la liberté s'accomplit absolumen dans le fait même de se viser. Ceci exige que chaque action soi considérée comme une forme achevée dont les différents moment au lieu de fuir vers l'infini pour y trouver leur justification, s réfléchissent les uns sur les autres, se confirmant les uns les autres si bien qu'il n'y a plus de séparation tranchée entre présent et aveni moyens et fins.

Mais si ces moments constituent une unité, il ne doit pas y avoi entre eux de contradiction. Puisque la libération visée n'est pas un *chose* située dans un temps étranger, mais un mouvement qui s réalise en tendant à se conquérir, elle ne saurait s'atteindre si ell se renie d'abord; l'action ne peut chercher à s'accomplir par de moyens qui détruiraient son sens même. Si bien que dans certaine situations il n'y aura d'autre issue pour l'homme que le refus. Dan ce qu'on appelle le réalisme politique, il n'y a pas de place pour l refus parce que le présent est considéré comme transitoire; il n'y refus que si l'homme revendique au présent son existence comme un valeur absolue; alors il doit absolument repousser ce qui nierait cett valeur. C'est plus ou moins consciement au nom d'une telle moral qu'on condamne aujourd'hui un magistrat qui a livré un commu niste pour sauver dix otages et avec lui tous les vichyssois qui pré tendaient « faire la part des choses » : il ne s'agissait pas de rationa liser le présent tel qu'il était imposé par l'occupation allemande mais de le refuser sans conditions. La résistance ne prétendait pa à une efficacité positive; elle était négation, révolte, martyre; e dans ce mouvement négatif, la liberté était positivement et absolu ment confirmée.

En un sens, l'attitude négative est facile; l'objet refusé est donn sans équivoque et définit sans équivoque la révolte qu'on lui oppose ainsi tous les Français antifascistes étaient unis pendant l'occupatio par leur commune résistance contre un seul oppresseur. Le retou ...if rencontre bien plus d'écueils, comme on l'a bien vu e ...ont ressuscité, en même temps que les partis, les division ... Dans le moment du refus, l'antinomie de l'action es ... la fin se rejoignent; la liberté se pose immédiate

ment elle-même comme son but et s'accomplit en se posant. Mais l'antinomie reparaît dès que la liberté se donne à nouveau des fins qui sont à distance dans l'avenir; alors à travers les résistances du donné, des moyens divergents se proposent et certains se définissent comme contraires à leurs fins. On l'a constaté bien souvent : seule la révolte est pure. Toute construction implique le scandale de la dictature, de la violence. C'est le thème, entre autres, du *Spartacus* de Kœstler. Ceux qui ne veulent pas, tels ce *Spartacus* symbolique, reculer devant le scandale et se vouer à l'impuissance, cherchent d'ordinaire un refuge dans les valeurs du sérieux. C'est pourquoi, chez les individus comme dans les collectivités, le moment négatif est souvent le plus authentique. Gœthe, Barrès, Aragon, dans leur jeunesse romantique, dédaigneuse ou révoltée, brisent les vieux conformismes et proposent par là une libération réelle encore qu'incomplète; mais voilà plus tard Gœthe serviteur de l'État, Barrès du nationalisme, Aragon du conformisme stalinien. On sait comme à l'esprit chrétien, qui était refus de la Loi morte, rapport subjectif de l'individu à Dieu à travers la foi et la charité, s'est substitué le sérieux de l'Église catholique; la Réforme a été une révolte de la subjectivité, mais le protestantisme à son tour s'est changé en un moralisme objectif où le sérieux des œuvres a remplacé l'inquiétude de la foi. L'humanisme révolutionnaire de son côté n'accepte que rarement la tension de la libération permanente; il a créé une Église où le salut s'achète par une inscription au parti comme il s'achète ailleurs par le baptême et les indulgences. Nous avons vu que ce recours au sérieux est mensonge; il entraîne le sacrifice de l'homme à la Chose, de la liberté à la Cause. Pour que le retour au positif soit authentique, il faut qu'il enveloppe la négativité, qu'il ne dissimule pas les antinomies entre moyen et fin, présent et avenir, mais qu'elles y soient vécues dans une tension permanente; il ne faut ni reculer devant le scandale de la violence, ni le nier, ou, ce qui revient au même, l'assumer d'un cœur léger. Kierkegaard dit que ce qui oppose le pharisien à l'homme moral authentique, c'est que le premier considère son angoisse comme un gage certain de sa vertu; du fait qu'il se demande : suis-je Abraham? il conclut : je suis Abraham; mais la moralité réside dans la douleur d'une interrogation indéfinie. Le problème que nous posons n'est pas le même que celui de Kierkegaard; ce qui nous importe, c'est de savoir, dans des conditions données, s'il faut ou non tuer Isaac. Mais nous pensons aussi que ce qui distingue le tyran de l'homme de bonne volonté, c'est que le

premier se repose dans la certitude de ses buts, tandis que le second se demande dans une tension incessante : est-ce bien à la libération des hommes que je travaille? Cette fin n'est-elle pas contestée par les sacrifices à travers lesquels je la vise? En posant ses fins, la liberté doit les mettre entre parenthèses, les confronter à chaque moment avec cette fin absolue qu'elle constitue elle-même et contester en son propre nom les moyens dont elle use pour se conquérir.

Ces considérations demeurent, dira-t-on, bien abstraites. Pratiquement, que faut-il faire? Quelle action est bonne? Laquelle mauvaise? Poser une telle question, c'est aussi tomber dans une abstraction naïve. On ne demande pas au physicien : quelles hypothèses sont vraies? Ni à l'artiste : par quels procédés fabrique-t-on une œuvre dont la beauté soit garantie? La morale, pas plus que la science et l'art, ne fournissent des recettes. On peut proposer seulement des méthodes. Ainsi dans la science, le problème fondamental c'est l'adéquation de l'idée à son contenu, de la loi aux faits; le logicien constate qu'au cas où la pression du donné fait éclater le concept qui sert à comprendre, on se résout à inventer un autre concept; mais il ne peut définir à priori le moment de l'invention, encore moins la prévoir. D'une manière analogue on peut dire qu'au cas où le contenu de l'action en dément le sens, il faut modifier non le sens, qui est voulu ici absolument, mais le contenu même; cependant il est impossible de décider abstraitement et universellement ce rapport du sens au contenu; il faut en chaque cas particulier une épreuve et une décision. Mais de même encore que sans attendre de ces réflexions aucune solution toute faite, le physicien trouve profit à réfléchir sur les conditions de l'invention scientifique, et l'artiste sur celles de la création artistique, il est utile à l'homme d'action de chercher à quelles conditions ses entreprises sont valables. Nous allons voir qu'à partir de là se découvrent des perspectives positives.

Il nous apparaît d'abord que l'individu en tant que tel est une des fins auxquelles doit se destiner notre action. Nous rejoignons ici le point de vue de la charité chrétienne, le culte épicurien de l'amitié, le moralisme kantien qui traite chaque homme comme une fin. Ce n'est pas seulement en tant que membre d'une classe, d'une nation, d'une collectivité qu'il nous intéresse, mais en tant qu'il est un seul homme. Ceci nous distingue du politique systématique qui ne se soucie que des destins collectifs; et sans doute il n'aide en rien à la

libération des hommes qu'un clochard prenne plaisir à boire un litre de vin, un enfant à jouer au ballon, un lazzarone napolitain à paresser au soleil; c'est pourquoi la volonté abstraite du révolutionnaire méprise la bonté concrète qui s'emploie à assouvir des désirs sans lendemain. Cependant il ne faut pas oublier qu'il y a un lien concret entre liberté et existence; vouloir l'homme libre, c'est vouloir qu'il *y ait* de l'être, c'est vouloir le dévoilement de l'être dans la joie de l'existence; pour que l'idée de libération ait un sens concret il faut que la joie d'exister soit affirmée en chacun, à chaque instant; c'est en s'épaississant en plaisir, en bonheur, que le mouvement vers la liberté prend dans le monde sa figure charnelle et réelle. Si la satisfaction d'un vieil homme qui boit un verre de vin ne compte pour rien, alors la production, la richesse ne sont que des mythes creux; elles n'ont de sens que si elles sont susceptibles de se récupérer en joie individuelle et vivante; l'économie de temps, la conquête du loisir n'ont aucun sens si le rire d'un enfant qui joue ne nous touche pas. Si nous n'aimons pas la vie pour notre propre compte et à travers autrui, il est vain de chercher d'aucune manière à la justifier.

La politique a raison cependant de refuser la bonté dans la mesure où celle-ci sacrifie avec étourderie l'avenir au présent. Dans les rapports avec chaque individu pris un à un, l'ambiguïté de la liberté, qui bien souvent ne s'emploie qu'à se fuir, introduit une difficile équivoque. Qu'est-ce au juste qu'aimer autrui? Qu'est-ce que le prendre pour fin? Il est évident que nous ne déciderons pas d'accomplir en tout cas la volonté de tout homme. Il y a des cas où un homme veut positivement le mal, c'est-à-dire l'asservissement d'autres hommes et il faut alors le combattre. Il arrive aussi que sans faire de tort à personne il fuie sa propre liberté, cherchant passionnément et solitairement à atteindre l'être qui sans cesse se dérobe à lui. S'il demande notre aide, faut-il la lui accorder? On blâme un homme qui aide un drogué à s'intoxiquer, un désespéré à se suicider, car on pense que ces conduites inconsidérées sont des attentats de l'individu contre sa propre liberté; il faut lui faire prendre conscience de son erreur, le mettre en présence des vraies exigences de sa liberté. Soit, mais s'il s'entête? Il faut alors user de violence? Là encore, le sérieux s'emploie à esquiver le problème; les valeurs de la vie, de la santé, du conformisme moral étant posées, on n'hésitera pas à les imposer à autrui. Mais on sait que ce pharisaïsme peut entraîner les pires désastres : faute de drogue, il arrive que l'intoxiqué se tue. Pas plus qu'il ne faut céder à la légère aux impulsions de la pitié ou de la géné-

rosité, il ne faut non plus servir avec entêtement une morale abstraite; la violence ne se justifie que si elle ouvre des possibilités concrètes à cette liberté que je prétends sauver; en l'exerçant, je prends bon gré mal gré un engagement par rapport à autrui et à moi-même; un homme que j'arrache à la mort qu'il avait choisie a le droit de venir me demander des moyens et des raisons de vivre; la tyrannie exercée contre un malade ne peut se justifier que par sa guérison; quelle que soit la pureté de l'intention qui m'anime, toute dictature est une faute que j'ai à me faire pardonner. Aussi bien ne suis-je pas en situation de prendre de telles décisions à l'égard de n'importe qui; l'exemple de l'inconnu qui se jette dans la Seine et que j'hésite ou non à repêcher est tout abstrait; en l'absence de lien concret avec ce désespéré, mon choix ne sera jamais que facticité contingente. Si je me trouve dans le cas de faire violence à un enfant, un mélancolique, un malade, un égaré, c'est que d'une manière ou d'une autre je me trouve aussi chargé de son éducation, son bonheur, sa santé : parent ou professeur, garde-malade, médecin, ami... Alors, par une convention tacite, du fait même qu'on me sollicite, on accepte ou même on souhaite la rigueur de ma décision; elle est d'autant plus justifiée que j'assume plus profondément mes responsabilités. C'est pourquoi l'amour autorise des sévérités qui ne sont pas permises à l'indifférence. Ce qui rend le problème si complexe, c'est que d'une part on ne doit pas se faire complice de cette fuite devant la liberté qu'on rencontre dans l'étourderie, le caprice, la manie, la passion; mais que, d'autre part, c'est le mouvement manqué de l'homme vers l'être qui est son existence même, c'est à travers l'échec assumé qu'il s'affirme comme liberté. Vouloir interdire à un homme l'erreur, c'est lui interdire d'accomplir sa propre expérience, c'est le priver de sa vie. Au début du *Soulier de Satin* de Claudel, le mari de Dona Prouhèze, le Juge, le Juste, selon la pensée de l'auteur, explique que toute plante a besoin pour pousser droit d'un jardinier et qu'il est celui que le ciel a destiné à sa jeune épouse; outre qu'on est choqué par l'arrogance d'une telle pensée (car d'où sait-il qu'il est ce jardinier éclairé? n'est-il pas seulement un mari jaloux ?), cette assimilation d'une âme à une plante n'est pas acceptable; car pour reprendre le mot de Kant, la valeur d'un acte n'est pas dans sa *conformité* à un modèle extérieur, mais dans sa vérité intérieure. Nous récusons les inquisiteurs qui veulent créer du dehors la foi et la vertu; nous récusons toutes les formes de fascisme qui prétendent faire du dehors le bonheur de l'homme; et aussi le paternalisme

qui croit avoir fait quelque chose pour l'homme en lui interdisant certaines possibilités de tentation, alors qu'il fallait lui donner des raisons d'y résister.

Ainsi la violence n'est pas d'emblée justifiée quand elle s'oppose à des volontés qu'on juge perverties; elle devient inadmissible si elle prend prétexte de l'ignorance pour nier une liberté qui, nous l'avons vu, peut en vérité s'exercer au sein de l'ignorance même. Que les « élites éclairées » s'efforcent de changer la situation de l'enfant, de l'illettré, du primitif écrasé de superstitions, c'est là une de leurs tâches les plus urgentes; mais dans cet effort même elles doivent respecter une liberté qui est comme la leur un absolu. Elles se sont toujours opposées, par exemple, à l'extension du suffrage universel en arguant de l'incompétence des masses, des femmes, des indigènes des colonies; mais c'est oublier que l'homme a toujours à décider de lui-même dans les ténèbres, qu'il lui faut vouloir par delà ce qu'il sait. Si le savoir infini était nécessaire (à supposer même qu'il fût concevable), alors l'administrateur colonial n'aurait pas non plus de droit à la liberté; il est bien plus loin de la parfaite connaissance que le sauvage le plus arriéré n'est loin de lui. En vérité, voter ce n'est pas gouverner; et gouverner ce n'est pas seulement manœuvrer; il y a une équivoque aujourd'hui, et particulièrement en France, parce que nous pensons que notre destin nous échappe; nous n'espérons plus contribuer à faire l'histoire, nous nous résignons à la subir; notre politique intérieure ne fait que refléter le jeu de forces extérieures, aucun parti ne prétend déterminer le sort du pays, mais seulement prévoir l'avenir que préparent au monde les puissances étrangères et employer au mieux cette parcelle d'indétermination qui échappe encore à ses prévisions. Entraînés par ce réalisme tactique, les citoyens eux-mêmes considèrent le vote non plus comme l'affirmation de leur volonté, mais comme une manœuvre, soit qu'on adhère en bloc à la manœuvre d'un parti, soit qu'on invente sa propre stratégie; les électeurs se considèrent eux-mêmes non comme des hommes qu'on consulte sur un point singulier, mais comme des forces que l'on dénombre et que l'on ordonne en vue de lointaines fins. Et c'est sans doute pourquoi les Français, naguère si avides de déclarer leurs opinions, se désintéressent d'un acte qui est devenu une décourageante stratégie. Alors, en effet, s'il faut non voter mais mesurer le poids de son vote, ce calcul exige des connaissances si vastes, une telle sûreté de prévision, que seul un technicien spécialisé peut avoir l'audace d'émettre un avis. Mais c'est

là un de ces abus par lesquels tout le sens de la démocratie se perd; on devrait logiquement aboutir à la suppression du vote. Le vote doit être en vérité l'expression d'une volonté concrète, le choix d'un représentant capable de défendre, dans le cadre général du pays et du monde, les intérêts singuliers de ses électeurs. L'homme ignorant et déshérité a, lui aussi, des intérêts à défendre; lui seul est « compétent » pour décider de ses espoirs et de sa confiance. Par un sophisme qui s'appuie sur la mauvaise foi du sérieux, on n'argue pas seulement de son impuissance formelle à choisir, on tire argument du contenu de son choix. Je me rappelle, entre autres, la naïveté d'une jeune fille bien pensante qui disait : « Le vote des femmes, c'est très bien en principe; seulement si on donne le vote aux femmes, elles voteront rouge. » Avec une même impudence, on déclare à peu près unanimement aujourd'hui en France que si on permettait aux indigènes de l'Union française de disposer d'eux-mêmes, ils vivraient tranquillement dans leurs villages sans rien faire, ce qui serait néfaste aux intérêts supérieurs de l'Économie. Et sans doute l'état de stagnation où ils choisissent de vivre n'est-il pas celui qu'un homme peut souhaiter pour un autre homme; il est désirable d'ouvrir devant ces noirs indolents des possibilités neuves, de manière qu'un jour peut-être les intérêts de l'Économie se confondent avec les leurs. Mais pour l'instant, on les laisse végéter dans une situation telle que leur liberté peut être seulement négative; le mieux qu'ils puissent désirer, c'est de ne pas se fatiguer, ne pas souffrir, ne pas travailler; et on leur dénie cette liberté même. C'est la forme la plus achevée et la plus inacceptable de l'oppression.

Cependant, objecte « l'élite éclairée », on ne laisse pas un enfant disposer de lui-même, on ne lui permet pas de voter. Ceci est encore un sophisme. Dans la mesure où la femme, l'esclave heureux ou résigné vivent dans le monde infantile des valeurs toute faites, cela a un sens de les appeler « une éternelle enfant », « un grand enfant », mais l'analogie n'est que partielle. L'enfance est une situation singulière : c'est une situation *naturelle* dont les limites ne sont pas créées par d'autres hommes et qui est, de ce fait, incomparable avec une situation d'oppression; c'est une situation commune à tous les hommes et pour tous provisoire; elle ne représente donc pas une limite coupant l'individu de ses possibilités, mais au contraire le moment d'un développement où se conquièrent de nouvelles possibilités. L'enfant est ignorant parce qu'il n'a pas encore eu le temps de s'instruire, non parce que ce temps lui a été refusé. Le traiter en

enfant, ce n'est pas lui barrer l'avenir, mais le lui ouvrir; il a besoin d'être pris en charge, il appelle l'autorité, elle est la forme que prend pour lui cette résistance de la facticité à travers laquelle s'opère toute libération. Et d'autre part, dans cette situation même, l'enfant a droit à sa liberté et doit être respecté comme une personne humaine; ce qui fait le prix de l'*Émile*, c'est que Rousseau y a affirmé ce principe avec éclat. Il y a dans l'*Émile* un optimisme naturaliste bien agaçant; dans l'instruction de l'enfant comme dans tout rapport à autrui, l'ambiguïté de la liberté implique le scandale de la violence; en un sens, toute éducation est un échec. Mais Rousseau a raison de refuser qu'on opprime l'enfance. Et il est pratiquement très différent d'élever un enfant comme on cultive une plante qu'on ne consulte pas sur ses besoins, ou de le considérer comme une liberté devant laquelle il faut ouvrir l'avenir.

Ainsi nous pouvons poser un premier point : le bien d'un individu ou d'un groupe d'individus mérite d'être pris comme un but absolu de notre action; mais nous ne sommes pas autorisés à décider à priori de ce bien. A vrai dire, nous ne sommes jamais autorisés d'abord à aucune conduite, et une des conséquences concrètes de la morale existentialiste, c'est le refus de toutes les justifications préalables qu'on pourrait tirer de la civilisation, de l'âge, de la culture; c'est le refus de tout principe d'autorité. Positivement, le précepte sera de traiter autrui (dans la mesure où il est seul intéressé, ce qui est le moment que nous considérons à présent) comme une liberté à fin de sa liberté; en utilisant ce fil conducteur on devra, en chaque cas singulier, inventer dans le risque une solution inédite. Par dépit amoureux, une jeune fille absorbe un tube de gardénal; des amis la trouvent au matin mourante, ils appellent un médecin, on la sauve; par la suite elle devient une mère de famille heureuse; ses amis ont eu raison de considérer son suicide comme un acte précipité et étourdi et de la mettre en mesure de le refuser ou le reprendre librement. Mais on voit dans les asiles des mélancoliques qui ont tenté vingt fois de se tuer, qui consacrent leur liberté à chercher le moyen d'échapper à leurs geôliers et de mettre fin à des angoisses intolérables; le médecin qui leur tape amicalement sur l'épaule est leur tyran et leur bourreau. Un ami intoxiqué par l'alcool ou les drogues me demande de l'argent afin d'aller acheter le poison qui lui est nécessaire; je l'exhorte à guérir, je le conduis à un médecin, j'essaie de l'aider à vivre; dans la mesure où j'ai des chances de réussir, j'agis correctement en lui refusant la somme demandée. Mais si les

circonstances m'interdisent de rien faire pour changer la situation où il se débat, je n'ai qu'à céder; une privation de quelques heures ne fera qu'exaspérer inutilement ses tourments; et il peut recourir à des moyens extrêmes pour obtenir ce que je ne lui donne pas. C'est aussi le problème abordé par Ibsen dans *Le Canard sauvage*. Un individu vit dans une situation de mensonge; le mensonge est violence, tyrannie : dirai-je la vérité pour libérer la victime? Il faudrait d'abord avoir créé une situation telle que la vérité fût supportable et que, perdant ses illusions, l'individu leurré trouvât encore autour de lui des raisons d'espérer. Ce qui rend le problème plus complexe, c'est que la liberté d'un homme entraîne presque toujours celle d'autres individus. Voici un couple qui s'entête à vivre dans un taudis; si on ne réussit pas à lui donner le désir d'habiter dans une demeure plus saine, il faut le laisser suivre ses préférences; mais la situation change s'il a des enfants; la liberté des parents serait la ruine de leurs fils et comme c'est du côté de ceux-ci que se trouvent l'avenir, la liberté, c'est d'eux qu'il faut d'abord tenir compte. Autrui est multiple et, à partir de là, de nouvelles questions se posent.

On peut se demander d'abord pour qui nous cherchons la liberté, le bonheur. Ainsi posé, le problème est abstrait; la réponse sera donc arbitraire et l'arbitraire ne va jamais sans scandale. Ce n'est pas tout à fait la faute de la dame de charité si elle est facilement odieuse; du fait que disposant de son temps, de son argent en quantité limitée, elle hésite avant de le distribuer à celui-ci ou à celui-là, elle apparaît en face d'autrui comme pure extériorité, facticité aveugle. Contrairement à la rigueur formelle du kantisme qui considère l'acte comme d'autant plus vertueux qu'il est plus abstrait, la générosité nous semble au contraire d'autant plus fondée, donc plus valable, qu'autrui se distingue moins de nous-même et que nous nous réalisons en le prenant pour fin. C'est ce qui se produit si je suis engagé par rapport à autrui. Les Stoïciens récusaient les liens de famille, d'amitié, de nationalité, pour ne reconnaître que la figure universelle de l'homme. Mais l'homme est homme à travers des situations dont la singularité est précisément un fait universel. Il y a des hommes qui attendent du secours de certains hommes et non d'autres, et ces attentes définissent des lignes d'action privilégiées. Il convient que le noir lutte pour le noir, le Juif pour le Juif, le prolétaire pour le prolétaire, l'Espagnol en Espagne. Il faut seulement que l'affirmation de ces solidarités singulières ne contredise pas la volonté d'une soli-

darité universelle et que chaque entreprise finie soit aussi ouverte sur la totalité des hommes.

Mais c'est alors que nous retrouvons sous une forme concrète les conflits que nous avons abstraitement décrits; car la cause de la liberté ne peut triompher qu'à travers des sacrifices singuliers. Et certes il y a des hiérarchies entre les biens désirés par les hommes : on n'hésitera pas à sacrifier le confort, le luxe, le loisir de certains pour assurer la libération de certains autres; mais quand il s'agit de choisir entre des libertés, comment décider?

Répétons-le, on ne saurait indiquer ici qu'une méthode. Le premier point est de toujours considérer quel intérêt humain véritable remplit la forme abstraite qu'on propose comme but à l'action. Ce sont toujours des Idées que la politique met en avant : Nation. Empire, Union, Économie, etc. Mais aucune de ces formes n'a de valeur en soi, elle n'en a qu'en tant qu'elle enveloppe des individus concrets. Si une nation ne peut s'affirmer orgueilleusement qu'au détriment de ses membres, si une Union ne peut se créer qu'au détriment de ceux qu'elle prétend unir, la nation, l'union doivent être refusées. Nous répudions tous les idéalismes, mysticismes, etc, qui préfèrent une Forme à l'homme même. Mais la question devient inévitablement angoissante quand il s'agit d'une Cause qui sert authentiquement l'homme. C'est pourquoi le problème de la politique stalinienne, le problème du rapport du Parti aux masses dont il se sert afin de les servir, est au premier plan des préoccupations de tous les hommes de bonne volonté. Il en est peu cependant qui le posent sans mauvaise foi et il faut essayer d'abord de dissiper quelques sophismes.

L'adversaire de l'U.R.S.S. use d'un sophisme quand, soulignant la part de violence criminelle assumée par la politique stalinienne, il néglige de la confronter avec les fins poursuivies. Sans doute les épurations, déportations, les abus de l'occupation, la dictature policière dépassent en importance les violences exercées dans aucun autre pays; le fait même qu'il y a en Russie cent soixante millions d'habitants multiplie le coefficient numérique des injustices commises. Mais ces considérations quantitatives sont insuffisantes. Pas plus qu'on ne peut détacher la fin du moyen qui la définit, on ne peut juger le moyen sans la fin qui lui donne son sens. Lyncher un nègre ou supprimer cent oppositionnels, ce ne sont pas deux actes analogues. Le lynchage est un mal absolu, il représente la survivance d'une civilisation périmée, la perpétuation d'une lutte

de races qui doit disparaître; c'est une faute sans justification, sans excuse. Supprimer cent oppositionnels, c'est sûrement un scandale, mais il a un sens, une raison; il s'agit de maintenir un régime qui apporte à une immense masse d'hommes une amélioration de leur sort. Peut-être cette mesure eût pu être évitée; peut-être représente-t-elle seulement cette part nécessaire d'échec que comporte toute construction positive. On ne saurait la juger qu'en la replaçant dans l'ensemble de la cause qu'elle sert.

Mais d'autre part, le défenseur de l'U.R.S.S. use d'un sophisme quand il justifie inconditionnellement par la fin poursuivie les sacrifices et les crimes; il faudrait d'abord prouver que, d'une part, la fin est inconditionnée et que, d'autre part, les crimes commis en son nom étaient rigoureusement nécessaires. A la mort de Boukharine on oppose Stalingrad; mais il faudrait savoir dans quelle mesure effective les procès de Moscou ont augmenté les chances de la victoire russe. Une des ruses de l'orthodoxie stalinienne c'est, jouant sur l'idée de nécessité, de mettre la révolution tout entière dans un plateau de la balance; en regard, l'autre plateau paraîtra toujours peu chargé. Mais l'idée même d'une dialectique globale de l'histoire n'implique pas qu'aucun facteur soit jamais déterminant; au contraire, si l'on admet que la vie d'un homme puisse changer le cours des événements, c'est qu'on se rallie à la conception qui accorde un rôle prépondérant au nez de Cléopâtre, au gravier de Cromwell. Avec une totale mauvaise foi on joue ici sur deux conceptions opposées de l'idée de nécessité : l'une synthétique, et l'autre analytique; l'une dialectique, l'autre déterministe. La première fait apparaître l'Histoire comme un devenir intelligible au sein duquel se résorbe la singularité des accidents contingents; l'enchaînement dialectique des moments n'est possible que s'il y a en chaque moment une indétermination des éléments singuliers pris un à un. Si au contraire on admet le déterminisme rigoureux de chaque série causale, on aboutit à une vision contingente et désordonnée de l'ensemble, la conjonction des séries étant fait de hasard. Un marxiste doit donc reconnaître qu'aucune de ses décisions singulières n'engage la révolution dans sa totalité; il s'agit seulement d'en hâter ou d'en retarder l'avènement, de s'épargner l'emploi d'autres moyens plus coûteux. Cela ne signifie pas qu'il doive reculer devant la violence. Mais qu'il ne doit pas la regarder comme justifiée à priori par ses fins. S'il considère son entreprise dans sa vérité, c'est-à-dire dans sa finitude, il comprendra qu'il n'a jamais qu'un enjeu fini à opposer aux sacri-

fices qu'il réclame, et que c'est un enjeu incertain. Certes, cette incertitude ne doit pas l'empêcher de rechercher ses buts; mais elle exige qu'on se soucie en chaque cas de trouver un équilibre entre le but et les moyens.

Ainsi nous récusons toute condamnation comme aussi toute justification à priori des violences exercées en vue d'une fin valable. Il faut les légitimer concrètement. Un tranquille calcul mathématique est ici impossible. On doit tenter d'apprécier les chances de succès qu'un certain sacrifice implique; mais d'abord ce jugement sera toujours douteux; en outre, en face de la réalité immédiate du sacrifice, la notion de chance est difficile à penser. D'une part on peut multiplier à l'infini une probabilité sans rejoindre jamais la certitude; mais cependant, pratiquement, elle finit par se confondre avec cette asymptote : dans notre vie privée comme dans notre vie collective, il n'y a d'autre vérité que statistique. D'autre part, les intérêts en jeu ne se laissent pas mettre en équation; la souffrance d'un homme, celle d'un million d'hommes sont incommensurables avec les conquêtes réalisées par des millions d'autres, la mort présente incommensurable avec la vie à venir. Il serait utopique de vouloir poser d'un côté les chances du succès multipliées par l'enjeu à atteindre, et de l'autre côté le poids du sacrifice immédiat. On se trouve renvoyé à l'angoisse de la décision libre. Et c'est pourquoi le choix politique est un choix éthique : en même temps qu'un pari il est une décision; on parie sur les chances et les risques de la mesure envisagée; mais que chances et risques doivent être ou non assumés dans les circonstances données, il faut le décider sans secours, et ce faisant on pose des valeurs. Si les Girondins refusaient, en 93, les violences de la Terreur, tandis qu'un Saint-Just, un Robespierre les assumaient, c'est qu'ils n'avaient pas la même conception de la liberté. Ce n'est pas non plus la même république que visaient, entre 1830 et 1840, les républicains qui se limitaient à une opposition purement politique et ceux qui adoptaient la technique de l'insurrection. Il s'agit en chaque cas de définir une fin et de la réaliser, sachant que le choix des moyens employés intéresse à la fois cette définition et cet accomplissement.

D'ordinaire, les situations sont si complexes qu'il faut une longue analyse politique avant de pouvoir poser le moment éthique du choix. Nous nous bornerons à envisager ici quelques exemples très simples qui nous permettent de préciser un peu notre attitude. Quand, dans un mouvement révolutionnaire clandestin, on découvre

la présence d'un mouton, on n'hésite pas à l'abattre; il est un danger présent et à venir dont il faut se débarrasser; mais si un homme est seulement soupçonné de trahison, le cas est plus ambigu. On blâme ces paysans du Nord qui pendant la guerre de 14-18 massacrèrent une famille innocente qu'on soupçonnait de faire des signaux à l'ennemi; c'est que non seulement les présomptions étaient vagues, mais le danger incertain; de toute façon il suffisait de mettre les suspects en prison; il était facile, en attendant une enquête sérieuse, de les empêcher de nuire. Cependant si un individu douteux tient le sort d'autres hommes entre ses mains, si, pour éviter le risque de tuer un innocent, on court celui d'en laisser mourir dix, il est raisonnable de le sacrifier. Ce qu'on peut demander seulement c'est que de telles décisions ne soient pas prises avec précipitation et légèreté et que dans l'ensemble le mal qu'on inflige soit inférieur à celui que l'on prévient.

Il y a des cas plus inquiétants encore parce que la violence n'y est pas immédiatement efficace; les violences de la résistance ne visaient pas l'affaiblissement matériel de l'Allemagne; elles se proposaient précisément de créer un état de violence tel que la collaboration fût impossible; en un sens c'était payer trop cher la suppression de trois officiers ennemis que de la payer par l'incendie de tout un village français; mais ces incendies, les massacres d'otages, faisaient eux-mêmes parties du plan, ils créaient un abîme entre occupants et occupés. De même les insurrections de Paris et de Lyon, au début du XIXe, les révoltes des Indes, ne prétendaient pas briser d'un coup le joug de l'oppresseur, mais créer et entretenir le sens de la révolte, rendre impossible les mystifications de la conciliation. Des tentatives qui se savent une à une vouées à l'échec peuvent se légitimer par l'ensemble de la situation qu'elles créent. C'est le sens aussi du roman de Steinbeck, *En un combat douteux*, où un chef communiste n'hésite pas à déclencher une grève coûteuse, au succès incertain, mais à travers laquelle naîtra, avec la solidarité des travailleurs, la conscience de l'exploitation subie et la volonté de la refuser.

Il me semble intéressant d'opposer à cet exemple le débat que raconte John dos Passos dans *The Adventures of a Young Man*. A la suite d'une grève, des mineurs américains sont condamnés à mort. Leurs camarades cherchent à faire réviser leur procès. Deux méthodes se proposent : on peut agir officieusement et on sait qu'on a alors de grandes chances d'obtenir gain de cause; on peut aussi

faire un procès retentissant, le P. C. prenant en mains l'affaire, suscitant une campagne de presse et des pétitions internationales; mais le tribunal ne voudra pas céder à cette intimidation. Le parti se fera par là une énorme publicité, mais les mineurs seront condamnés. Que décidera ici un homme de bonne volonté?

Le héros de dos Passos choisit de sauver les mineurs et nous lui donnons raison. Certes, s'il fallait choisir entre la révolution tout entière et la vie de deux ou trois hommes, aucun révolutionnaire ne pourrait hésiter; mais il s'agit seulement d'aider à la propagande du parti, ou mieux d'augmenter un peu ses chances de développement à l'intérieur des U.S.A.; l'intérêt immédiat du P. C. en ce pays n'est lié qu'hypothétiquement à celui de la révolution; en fait, un cataclysme tel que la guerre, a bouleversé la situation du monde de telle manière qu'une grande partie des gains et pertes du passé ont été absolument balayés. Si ce sont vraiment les hommes que le mouvement prétend servir, il doit ici préférer la vie de trois individus concrets à une très incertaine et faible chance de servir un peu plus efficacement par leur sacrifice l'humanité à venir. S'il tient ces vies pour négligeables, c'est qu'il se range, lui aussi, du côté des politiques formels qui préfèrent l'Idée à son contenu; c'est qu'il se préfère lui-même, dans sa subjectivité, aux buts auxquels il prétend se dévouer. En outre, tandis que dans l'exemple choisi par Steinbeck la grève est immédiatement un appel à la liberté des travailleurs, que dans l'échec même elle est déjà une libération, le sacrifice des mineurs est mystification et oppression; on les dupe en leur faisant croire qu'on cherche à sauver leur vie, on dupe avec eux tout le prolétariat. Ainsi, ici et là, nous nous trouvons devant le même cas abstrait : des hommes vont mourir pour que le parti qui prétend les servir réalise un gain limité; mais une analyse concrète nous conduit à des solutions morales opposées.

On voit que la méthode que nous proposons, analogue en cela aux méthodes scientifiques ou esthétiques, consiste à confronter en chaque cas les valeurs réalisées et les valeurs visées, le sens de l'acte avec son contenu. Le fait est qu'à l'encontre du savant et de l'artiste, et bien que la part d'échec qu'il assume soit beaucoup plus scandaleuse, le politique se soucie rarement de l'employer. Serait-ce qu'il y a une dialectique irrésistible du pouvoir qui ne laisse aucune place à la morale? Le souci éthique, même sous sa forme réaliste et concrète, est-il néfaste aux intérêts de l'action? On nous objectera sûrement que l'hésitation, l'inquiétude ne font que retarder la

victoire. Puisque de toutes façons il y a en toute réussite une part d'échec, puisqu'il faut en tout cas surmonter l'ambiguïté, pourquoi ne pas refuser d'en prendre conscience? Dans le premier numéro des *Cahiers d'Action*, un lecteur déclarait qu'on devrait regarder une fois pour toutes le militant communiste comme « le héros permanent de notre temps » et refuser la fatigante tension exigée par l'existentialisme; installé dans la permanence de l'héroïsme, on se dirigera en aveugle vers un but incontesté; mais on ressemble alors au colonel La Roque qui allait avec fermeté droit devant lui sans savoir où il allait. Malaparte raconte que les jeunes nazis, afin de devenir insensibles à la souffrance d'autrui, s'exerçaient à arracher les yeux à des chats vivants; on ne saurait éviter plus radicalement les pièges de l'ambiguïté. Mais une action qui veut servir l'homme doit au contraire veiller à ne pas l'oublier en cours de route; si elle choisit de s'accomplir aveuglément elle perdra son sens ou elle revêtira un sens imprévu; car le but n'est pas fixé une fois pour toutes, il se définit tout au long du chemin qui y conduit. Seule la vigilance peut perpétuer la validité des buts et l'affirmation authentique de la liberté. D'ailleurs, l'ambiguïté ne peut manquer de se faire jour; elle est ressentie par la victime, et sa révolte ou ses plaintes la font exister aussi pour son tyran; celui-ci sera alors tenté de tout remettre en question, de renoncer, reniant ainsi et lui-même et ses fins; ou, s'il s'entête, il ne continuera à s'aveugler qu'en multipliant les crimes et en pervertissant de plus en plus son dessein originel. En vérité, ce n'est pas par respect de ses fins que l'homme d'action devient dictateur, c'est parce que ces fins sont nécessairement posées à travers sa volonté. Hegel a souligné dans la *Phénoménologie* cette confusion inextricable entre objectivité et subjectivité. Un homme ne se donne à une Cause qu'en en faisant *sa* Cause; comme il s'accomplit en elle, c'est aussi à travers lui qu'elle s'exprime et la volonté de puissance ne se distingue pas ici de la générosité; c'est leur propre triomphe qu'un individu ou un parti prennent pour fin quand ils choisissent de triompher à n'importe quel prix. Si la fusion du Commissaire et du Yogi était réalisée, il y aurait dans l'homme d'action une autocritique qui lui dénoncerait à chaque instant l'ambiguïté de sa volonté, arrêtant l'élan impérieux de sa subjectivité et du même coup contestant la valeur inconditionnée du but. Mais en fait, le politique suit la pente de la facilité; il est facile de s'endormir au malheur d'autrui et de le compter pour peu; il est plus facile de jeter en prison cent hommes dont quatre-

vingt-dix-sept sont innocents que de découvrir les trois malfaiteurs qui se cachent parmi eux; il est plus facile de tuer un homme que de le surveiller; toute politique utilise la police qui affiche professionnellement un mépris radical de l'individu et qui aime la violence pour elle-même. Ce qu'on désigne sous le nom de nécessité politique, c'est en partie une paresse et une brutalité de policier. C'est pourquoi il appartient à la morale de remonter une pente qui n'est pas fatale, mais bien librement consentie; il faut qu'elle se rende effective afin que demeure difficile ce qui était d'abord facilité. A défaut de critique interne, c'est le rôle que doit se proposer une opposition. Il y a deux types d'opposition. Le premier est un refus radical des fins mêmes posées par un régime : c'est l'opposition de l'antifascisme au fascisme, du fascisme au socialisme. Dans le second type, l'oppositionnel accepte le but objectif mais critique le mouvement subjectif qui le vise; il peut même ne pas souhaiter un changement de pouvoir, mais il juge nécessaire d'effectuer une contestation qui fera apparaître le subjectif comme tel. Du même coup il exige une perpétuelle contestation des moyens par la fin, de la fin par les moyens. Il doit prendre garde lui-même de ne pas ruiner par les moyens qu'il emploie la fin qu'il vise, et en premier lieu de ne pas passer au service des oppositionnels du premier type. Mais pour délicat qu'il soit, son rôle n'en est pas moins nécessaire. En effet, d'une part, il serait absurde de contredire une action libératrice sous prétexte qu'elle implique le crime et la tyrannie; car sans crime et sans tyrannie il ne saurait y avoir de libération de l'homme, on ne peut échapper à cette dialectique qui va de la liberté à la liberté à travers la dictature et l'oppression. Mais d'autre part, il serait coupable de laisser le mouvement libérateur se figer dans un moment qui n'est acceptable que s'il passe en son contraire, il faut empêcher la tyrannie et le crime de s'installer triomphalement dans le monde; la conquête de la liberté est leur seule justification et contre elles on doit donc maintenir vivante l'affirmation de la liberté.

CONCLUSION

Une telle morale est-elle ou non un individualisme? Oui, si l'on entend par là qu'elle accorde à l'individu une valeur absolue et qu'elle ne reconnaît qu'à lui seul le pouvoir de fonder son existence. Elle est un individualisme au sens où les sagesses antiques, la morale

chrétienne du salut, l'idéal de la vertu kantienne méritent aussi ce nom; elle s'oppose aux doctrines totalitaires qui dressent par delà l'homme le mirage de l'Humanité. Mais elle n'est pas un solipsisme puisque l'individu ne se définit que par sa relation au monde et aux autres individus, il n'existe qu'en se transcendant et sa liberté ne peut s'accomplir qu'à travers la liberté d'autrui. Il justifie son existence par un mouvement qui, comme elle, jaillit du cœur de lui-même, mais qui aboutit hors de lui.

Cet individualisme ne conduit pas à l'anarchie du bon plaisir. L'homme est libre; mais il trouve sa loi dans sa liberté même. D'abord il doit assumer sa liberté et non la fuir; il l'assume par un mouvement constructif : on n'existe pas sans faire; et aussi par un mouvement négatif qui refuse l'oppression pour soi et pour autrui. Dans la construction, comme dans le refus, il s'agit de reconquérir la liberté sur la facticité contingente de l'existence, c'est-à-dire de reprendre comme voulu par l'homme le donné qui d'abord *est là* sans raison. Une telle conquête n'est jamais achevée; la contingence demeure et même, pour affirmer sa volonté, l'homme est obligé de faire surgir dans le monde le scandale de ce qu'il ne veut pas. Mais cette part d'échec est condition même de la vie; on ne saurait rêver son abolition sans rêver aussitôt la mort. Ceci ne signifie pas qu'on doive consentir à l'échec, mais on doit consentir à lutter contre lui sans repos.

Cependant cette bataille sans victoire n'est-elle pas pure duperie? Il n'y a là, diront certains, qu'une ruse de la transcendance projetant devant elle un but qui recule sans cesse, courant après elle-même dans un piétinement indéfini; exister pour l'Humanité, c'est demeurer sur place et elle se mystifie en appelant progrès cette turbulente stagnation; toute notre morale ne fait que l'encourager dans cette entreprise de mensonge, puisque nous demandons à chacun de confirmer pour tous les autres l'existence comme valeur; ne s'agit-il pas simplement d'organiser entre les hommes une complicité qui leur permette de substituer au monde donné un jeu d'illusions?

Nous avons tenté déjà de répondre à cette objection. On ne saurait la formuler qu'en se plaçant sur le terrain d'une objectivité inhumaine et par conséquent fausse; à l'intérieur de l'Humanité on peut mystifier des hommes; le mot mensonge a un sens par opposition à la vérité établie par les hommes mêmes, mais l'Humanité ne saurait se mystifier tout entière puisque c'est précisément

elle qui crée les critères du vrai et du faux. L'art est mystification chez Platon parce qu'il y a le ciel des Idées; mais dans le domaine terrestre toute glorification de la terre est vraie dès qu'elle est réalisée. Que les hommes attachent du prix aux mots, aux formes, aux couleurs, aux théorèmes mathématiques, aux lois physiques, aux prouesses sportives, à l'héroïsme; que dans l'amour, l'amitié ils s'accordent du prix les uns aux autres, et les objets, les événements, les hommes *ont* aussitôt ce prix, ils l'ont absolument. Il est possible qu'un homme se refuse à rien aimer sur terre; il prouvera ce refus et il l'accomplira par le suicide. S'il vit, c'est que, quoi qu'il dise, il demeure en lui quelque attachement à l'existence; sa vie sera à la mesure de cet attachement, elle se justifiera dans la mesure où elle justifiera authentiquement le monde.

Cette justification, quoique ouverte sur l'univers entier à travers l'espace et le temps, sera toujours finie. Quoi qu'on fasse on ne réalise jamais qu'une œuvre limitée comme cette existence même qui tente de se fonder à travers elle et que limite aussi la mort. C'est l'affirmation de notre finitude qui sans doute donne à la doctrine que nous venons d'évoquer son austérité, et aux yeux de certains, sa tristesse. Dès qu'on considère abstraitement et théoriquement un système, on se situe en effet sur le plan de l'universel, donc de l'infini. C'est pourquoi la lecture du sytème hégélien est si consolante : je me souviens avoir éprouvé un grand apaisement à lire Hegel dans le cadre impersonnel de la Bibliothèque Nationale, en août 1940. Mais dès que je me retrouvais dans la rue, dans ma vie, hors du système, sous un vrai ciel, le système ne me servait plus de rien : c'était, sous couleur d'infini, les consolations de la mort qu'il m'avait offertes; et je souhaitais encore vivre au milieu d'hommes vivants. Je pense qu'inversement l'existentialisme ne propose pas au lecteur les consolations d'une évasion abstraite : l'existentialisme ne propose aucune évasion. C'est au contraire dans la vérité de la vie que sa morale s'éprouve et elle apparaît alors comme la seule proposition de salut qu'on puisse adresser aux hommes. Reprenant à son compte la révolte de Descartes contre le malin génie, l'orgueil du roseau pensant en face de l'univers qui l'écrase, elle affirme que malgré ses limites, à travers elles, il appartient à chacun de réaliser son existence comme un absolu. Quelles que soient les dimensions vertigineuses du monde qui nous entoure, l'épaisseur de notre ignorance, les risques de catastrophes à venir et notre faiblesse individuelle au sein de l'immense collectivité, il reste que nous sommes

libres aujourd'hui et absolument si nous choisissons de vouloir notre existence dans sa finitude ouverte sur l'infini. Et en fait tout homme qui a eu de vraies amours, de vraies révoltes, de vrais désirs, de vraies volontés, sait bien qu'il n'a besoin d'aucune garantie étrangère pour être sûr de ses buts; leur certitude vient de son propre élan. Il y a un très vieux dicton qui déclare : « Fais ce que dois, advienne que pourra. » C'est dire d'une autre manière que le résultat n'est pas extérieur à la bonne volonté qui se réalise en le visant. S'il advenait que chaque homme fasse ce qu'il doit, en chacun l'existence serait sauvée sans qu'il y ait lieu de rêver d'un paradis où tous seraient réconciliés dans la mort.

Simone de Beauvoir.

LES HOMMES

Lorsque le flic m'a cueilli, j'étais assis tranquillement sur un banc, et je roulais une cigarette. Si l'on me racontait une histoire pareille, je ne voudrais pas y croire. Il m'a littéralement soulevé de terre, puis il m'a un peu tourné le bras en me disant :

— Tu es fait.

J'étais beaucoup moins costaud que lui, et, quand je me suis presque trouvé dans ses bras, j'ai senti ses biceps, durs comme de l'acier. Si je n'avais pas eu tout de suite l'impression d'une telle force, je me serais sans doute débattu, et j'aurais fait l'imbécile. Mais là, j'ai réalisé tout de suite, et quand il m'a dit : « Tu es fait », j'ai répondu : « Bien sûr. »

Lorsque je me suis trouvé sur mes pieds, bien calé, le flic a relâché son étreinte. Il a dû voir que je n'étais pas bien méchant. Je l'ai remercié et je me suis ébroué comme un jeune chien. Puis j'ai fait le geste de terminer ma cigarette. Mais d'un coup de poing, le flic a tout envoyé valser, et j'ai compris qu'il allait peut-être se fâcher.

J'ai remarqué aussi qu'il n'était pas seul. Je n'avais pas vu qu'il y avait un poulet. J'aurais pourtant dû m'en douter. Je suis habillé très convenablement; j'ai l'air d'un représentant ou d'un ouvrier aisé, et un flic tout seul n'avait aucune raison de m'emballer.

Le poulet a fait le geste de fouiller dans sa poche. Il en a à moitié sorti un papier, puis jugeant sans doute que ce n'était pas utile, il a remis le papier et la main dans sa poche et m'a demandé :

— C'est bien toi Marchand, Emile?

J'ai répondu oui, parce que je suis Marchand, Emile, mais j'aurais bien voulu à ce moment-là ne pas l'être pour voir la gueule qu'auraient faite le flic et le poulet.

— Tu sais pourquoi on t'arrête?

J'ai ricané et ils ont pris cela pour une réponse.

— Alors, en route.

Peut-être ont-ils jugé que j'étais du petit gibier, car ils ne m'ont pas passé les menottes. Peut-être aussi n'en avaient-ils pas.

Le flic m'a montré le bel étui de cuir verni qui lui pendait à la ceinture :

— Si t'essayes de te tirer, c'est une balle dans le cul.

Le poulet m'a serré le poignet en tordant ma manche de veste, et nous avons traversé tous les trois la place de la République. C'était la fête. Nous sommes passés à peu près inaperçus. A tout hasard, je me suis composé une figure d'abruti. Le flic m'a regardé et a rigolé. Il m'a dit :

— T'es saoul?

J'ai dit non, mais j'ai vu que je pouvais continuer. Le poulet ne disait rien. Il consulta sa montre. A la façon dont il me tira, je vis que j'allais le mettre en retard pour dîner. Il me regarda d'un sale œil, et sans raison me dit :

— Fais pas le con.

Je pense qu'il n'était pas en colère contre moi, et que la formule et le coup d'œil n'étaient qu'une simple formalité.

En cinq minutes, nous sommes arrivés au quart. On nous a fait un peu poireauter et le poulet s'est mis à gueuler. Le rond-de-cuir qui était là a gueulé aussi. Visiblement, ils avaient hâte l'un et l'autre de s'en aller. Pourtant il fallait expédier le boulot. Et comme le boulot c'était moi, et qu'on ne pouvait pas me balancer dans la rue, ils ont commencé à s'occuper de moi. Le flic m'a mis une baffe sur la gueule, juste de quoi m'enlever mon chapeau. Histoire de s'amuser, le poulet a mis le pied dessus. Le rond-de-cuir a rigolé et j'ai rigolé aussi, parce que j'ai vu que tout s'arrangeait.



Ils m'ont enfermé, et toute la nuit je suis resté au violon. J'ai essayé de dormir, mais il n'y avait pas moyen. Il y avait naturellement déjà une espèce de poivrot et un autre type qui attendait comme moi le panier à salade. Vers dix heures, ils nous ont envoyé un jeune gandin qui piaillait : « Ça ne se passera pas comme ça. » Je l'ai traité de con et ça l'a calmé. Vers minuit, ils sont venus le rechercher. Comme je m'approchais un peu trop, un flic m'a mis son poing sur la gueule, mais sans méchanceté. Je me tournai et un

autre flic me mit son pied au cul. Mais celui-là ricana, et je compris qu'il était mauvais.

Est-il bien utile d'insister? Là comme ailleurs, il y a des bons et des mauvais. Les types qui sont là, ce sont peut-être des inutiles, je ne dis pas non, mais ce ne sont sûrement pas des planqués. Il y en a qui restent là huit heures par jour, dans une atmosphère enfumée, humide et puante. Ce n'est pas une existence. Et ces types sont en général de gros costauds qui ne sont pas faits pour une vie de bureau. Ils sont là à lire leur journal, mais ils aimeraient mieux bricoler dans leur jardin ou aller à la pêche. Comme compagnie, outre les collègues qui s'emmerdent autant qu'eux, ils n'ont guère que quelques poivrots, putains, escarpes, marchands des quatre-saisons, la plupart étrangers et baragouinant le français. Il n'y a rien de plus énervant que d'entendre baragouiner le français à longueur de journée. Et puis ce monde n'est pas franc. Il essaye de resquiller, il raconte des bobards. Il y a de tout dans ces bouches : injures, mensonges, platitudes, mais jamais la vérité. Je ne suis pas ici pour défendre les flics, mais je comprends qu'ils soient un peu énervés.

Le matin, ils m'ont donné quelque chose à boire ou à manger, je n'ai pas encore bien compris. Puis le panier à salade est venu, et j'ai été embarqué.

Je ne raconterai pas les péripéties de mon incarcération. C'est banal. Je ne suis qu'un pauvre petit type de rien du tout, et pour moi on ne se met pas en peine. Je n'essaye pas de resquiller. La plupart du temps, je ne me donne même pas la peine de mentir. Le règlement ne me gêne pas beaucoup. Je ne peux même pas dire que j'aie le cafard. L'avocat m'a déjà dit que dans six mois je serai dehors. Six mois! J'aurai tout juste le temps de m'habituer.

J'ai été bien traité, si j'en excepte les coups de pieds au cul et quelques baffes sur la gueule. Mais je n'ai rien à dire. Le prisonnier est, par définition, un type qui a le temps. Le flic, le gardien, le poulet sont des types pressés. Ils sont syndiqués, payés au tarif, et astreints à un rendement. Entre eux et nous, il y a donc sur ce terrain une incompatibilité grave. Comment voulez-vous obliger un type à se tenir correctement le nez au mur s'il n'a pas l'assurance, en cas de négligence, d'une bourrade ou d'un coup de pied au cul? Comment voulez-vous qu'un type qui passe sa journée dans sa cellule à tresser des savates ou à coudre des sacs ait de la discipline l'opinion d'un type qui emprunte dix fois

par jour les passages cloutés? Et quelle mesure commune y a-t-il entre un type qui sort des bras de sa petite femme et celui qui s'est branlé trois fois dans la nuit?

Il faut être logique.

*
* *

Je parlerai un peu du juge d'instruction, d'abord parce qu'il ne m'a pas frappé, ensuite parce que, dans cette histoire, il est le seul personnage avec moi qui ne soit pas muet. Lorsque le poulet me demande : « C'est toi Marchand, Emile? » je ne peux pas appeler cela une parole. Et lorsque le gardien me crie : « C'est malheureux de voir un con pareil! », si c'est pour éprouver ses poumons, il a raison, mais si c'est pour communiquer avec moi, il a tort. Tandis que lorsque le juge d'instruction me demande :

— Vous êtes bien Marchand, Emile? je sens que quelque chose s'amorce et que nous jouons un jeu dans lequel nous tenons l'un et l'autre notre partie.

Je pourrais présenter cela comme un duel entre moi et la société. Je pourrais essayer de me justifier, ou au contraire de m'accabler. Dans mon genre, je suis un type. Deux ou trois fois le juge lève les yeux sur moi pour voir si je suis en train de ricaner ou de pleurer. Je ne saurais dire qu'il se penche sur mon cas, mais je vois que parfois je l'intéresse. Il ne comprend pas très bien, et à tout bout de champ il semble inquiet. Je ne comprends pas très bien non plus, mais au fond je suis beaucoup plus calme que lui.

En quelques mots il a résumé mon cas, s'adressant tantôt à moi, tantôt au mur, tantôt au greffier. Puis à brûle-pourpoint il m'a posé cette question :

— Est-ce que vous regrettez?

J'ai dû avoir un drôle de sourire. A-t-on idée d'un imbécile pareil? J'avais envie de lui répondre :

— Et vous, est-ce que vous êtes fier de m'avoir fait arrêter?

Il s'est tourné vers la fenêtre, et, bâillant imperceptiblement, a répété :

— Répondez à ma question. Est-ce que vous regrettez?

J'ai dit oui, et le greffier a écrit.

On s'est déjà renseigné chez ma concierge. Les renseignements sont assez bons. Je suis en chômage, mais je paie mon terme. C'est

mauvais et c'est bon, mais en somme, plutôt bon. Je ne reçois personne chez moi. Je ne rentre pas à des heures indues. J'ai travaillé au Crédit Lyonnais.

— Pourquoi en êtes-vous parti?

— On m'a foutu à la porte, monsieur le juge.

— C'est bien, nous prendrons des renseignements.

Et maintenant, le voilà embarqué dans cette histoire de montre.

Ça, c'est moins drôle.

Je n'aurais jamais cru qu'il pouvait être si humiliant de voler. Il a fallu dire comment je faisais. Je n'ai pas su m'expliquer très bien, et je me suis mis à faire des gestes. Je me suis arrêté quand j'ai vu que le greffier et le juge me regardaient. Le juge m'a demandé de continuer, mais j'ai laissé mes mains tranquilles et j'ai bredouillé. Le juge n'a pas insisté, mais je sentais déjà la sueur me couler dans le dos comme une petite fontaine.

Je ne suis pas ce qu'on peut appeler un professionnel. Je ne fais partie d'aucune bande, mais il m'est arrivé maintes fois de voler. J'ai volé par nécessité relative, pour me procurer des bricoles dont j'avais besoin ou envie. J'ai rarement volé pour manger. J'ai volé deux ou trois fois par plaisir. J'ai volé par méchanceté. J'ai eu peur souvent. C'est en général quand j'ai eu peur que ça a le mieux marché.

Jamais je ne me suis demandé s'il pouvait être honteux de voler. Je n'ai jamais eu honte, c'est tout ce que je peux affirmer. Pourtant, une fois, dans un magasin, j'ai vu s'arrêter sur moi le regard de la vendeuse, et une minute je me suis senti désemparé. Je lui ai souri et elle a haussé les épaules. Ce jour-là je me suis promis de ne plus voler. J'ai tenu parole pendant trois mois. Ça ne m'a pas porté bonheur puisque à mon premier nouveau vol je me suis fait pincer.

***

Est-ce qu'au moins je peux affirmer qu'il m'est très agréable de voler? Même pas, du moins d'une façon catégorique et absolue. D'habitude, je vole parce que c'est pratique. J'aimerais presque autant travailler. Ça ne m'amuse pas non plus de rôder tout un soir dans des rues à putains quand je n'ai pas de petite amie. J'aime bien aussi faufiler ma main au hasard, dans le métro, entre une paire de cuisses. Mais on a tort de considérer ces fantaisies comme des vices.

Voler, peloter, ce ne sont que de mauvais remèdes. C'est plus loin qu'est la maladie.

La maladie, c'est qu'il n'y a rien à faire de bon dans ce putain de monde. Je suis né avec deux jambes, deux bras, un cœur et toutes sortes d'organes accessoires, et il n'y a pas la dixième partie de cela qui marche, soit que ça ne puisse pas, soit que ça ne veuille pas marcher. Je suis à peine né qu'on me demande d'apprendre la règle et d'obéir. Lorsque je suis souple et dressé comme un caniche, on m'apprend que la règle ne vaut rien, et on m'en impose une autre. Lorsque j'ai fait dix fois le pitre, on m'apprend que moi-même je ne vaux pas grand-chose. Je me révolte et on me dit que j'étais prévenu depuis longtemps, mais que je ne m'étais jamais donné la peine de comprendre. Je me résigne, parce que je suis patient. On vient me gueuler dans l'oreille que je suis veule. Eh bien! maintenant j'en ai assez. J'ai décidé de vivre à ma guise, bien calé, bien cahoté entre ma veulerie, ma révolte et mon incohérence. Et quant au monde, merde!

Je ne pouvais pas, en quelques mots, expliquer tout cela au juge d'instruction, d'autant plus qu'il me venait des mots pas propres, et que ce type-là, tout compréhensif qu'il pût paraître, avait l'air, au fond, d'un grand merdeux assez pointilleux sur l'étiquette.

J'étais obligé de m'en tenir aux faits. Mais à quoi cela ressemble-t-il un fait? Y a-t-il quelque chose de commun entre ce détail de gestes ridicules et le mécanisme de décrocher cette montre de cette bedaine, avec tout ce que cela comporte de personnel? Dans ces gestes il y a moi qui manque, il y a Dieu qui manque. Moi et Dieu, nous ne sommes pas des faits, et pourtant nous sommes présents, toujours.

Il y a dans le vol deux facteurs objectifs : le produit et le sport. Un facteur subjectif : l'imagination. A l'extrême limite, ces éléments donnent ceci : l'amour du produit devient une espèce d'épicerie, on glisse au commerce; le sport devient un spectacle que l'on se donne à soi-même et aux autres : on attend fébrilement le lendemain pour voir ce que les journaux en diront; quant à l'imagination, ça devient une maladie.

Pour ma part, je suis plutôt un imaginatif. Je ne dis pas que je suis à la limite et que je suis franchement un malade. Je ne suis pas assez sérieux pour être même un malade. Mais il y a de ça tout de même.

Ainsi, je ne peux pas souffrir les bonshommes avec une montre

sur l'estomac. J'ai du plaisir à les voler, mais je sens que ma pente serait plutôt de les zigouiller. Mais j'ai mes freins. J'ai aussi mes dérivatifs.

J'ai rencontré naguère un de ces types à montre; il baladait aussi sa femme, ce qui a mis le comble à mon exaspération. J'hésitai entre lui barboter sa montre ou le faire cocu. Je l'ai fait cocu. Quelques jours après, je lui ai barboté sa montre. Ça m'a dégoûté. J'ai plaqué la femme et j'ai donné la montre à un pauvre.

* * *

Dans ce qu'il est convenu d'appeler ma vie, il ne faut pas chercher beaucoup de principes. Je suis un incohérent. Je l'ai dit au juge d'instruction :

« Monsieur le juge, je suis un incohérent. » Mais je l'ai regretté tout de suite, parce qu'il a hoché la tête et a eu l'air de me prendre pour un pauvre type. Or, je n'ai pas dit ça dans ce sens-là. Je suis un incohérent, mais je le dis comme je dirais que je suis épicurien ou catholique. Je suis effectivement un incohérent, et je le sais, et je le dis. Mais allez donc parler sincèrement à des types qui sautent tout de suite sur leur dictionnaire et qui, référence en main, profitent de votre franchise pour vous épingler comme imbécile! Je suis un incohérent, je le maintiens, mais si le juge en déduit que je suis un pauvre type qu'est-ce que ça prouve? Que c'est lui le con, tout au plus.

Tout n'est pas clair dans cette histoire de montre. Le juge d'instruction voudrait savoir combien j'en ai fauché, et si j'ai fauché autre chose. Si j'ai fauché beaucoup de choses, je suis un voleur, et peut-on dire, un professionnel. Si j'ai fauché seulement des montres, je suis aussi un voleur, mais plus que la profession on peut y voir une maladie. Si je n'ai fauché qu'une seule montre, ce n'est en somme qu'un égarement. Et si je fais convenablement l'imbécile, on pourra même dire un égarement passager.

Voilà ce que m'a expliqué mon avocat. Je lui ai dit que j'avais horreur de mentir, mais que cette histoire m'embêtait, et que je mentirais tout de même pour que ce soit plus vite fini. L'avocat m'a seulement demandé si pour d'autres cas on pouvait relever des preuves. J'ai répondu que je ne croyais pas.

On s'est encore renseigné chez ma concierge qui a parlé du « pauvre jeune homme » et qui a pleuré. Le poulet a dû la consoler. C'est un

très bon point pour moi. L'affaire sera vite enlevée et je m'en tirerai avec six mois. Il y a aussi une affaire de recéleur que je n'ai pas voulu donner. C'est mauvais pour moi. Si je donnais le recéleur, je m'en tirerais peut-être avec deux mois. Mais je me suis entêté sur six mois, et je ne donnerai pas le recéleur, bien que ce soit un fumier.

Le juge d'instruction m'a posé toutes sortes de questions sur mes antécédents et sur mon milieu. J'ai cru l'épater en lui disant que j'étais bachelier. Mais il n'a pas pipé et il a seulement fait noter. J'ai vu que ça lui ferait plaisir que je lui dise que ma mère me battait. Je le lui ai dit, et il a aussi fait noter. Je n'aurais pas dû lui dire que j'étais bachelier, parce qu'au fond cet homme-là doit croire à l'éducation. Que ma mère m'ait battu, ça lui aidera à comprendre que j'aie pu devenir un voleur bien que je sois bachelier. J'ajoute insidieusement que, tout petit, j'avais des poux. Il ne fait pas noter, mais je comprends qu'il est très satisfait.

J'ai voulu revenir sur mon incohérence. Mais j'ai vu que le juge d'instruction n'y comprenait rien du tout. Il s'est même formalisé et a parlé de me faire examiner par un psychiatre. Je me suis embarqué dans une explication philosophique, mais il s'est fâché tout à fait.

Je ne crois pas que je l'intéresse beaucoup, mais je sens que je l'intéresse tout de même un peu trop et que ça l'irrite. C'est un homme qui ne veut pas de complications. Dans ce cerveau, tout doit être classé. Il y a un grand fichier qui va du *Pater Noster* à l'*Ave Maria* et un petit fichier qui va du Purgatoire à l'Enfer pour l'éternité. On dit que la magistrature est janséniste. Celui-là doit l'être. Il balade son petit gouffre personnel, bien bouché avec un couvercle. Il ne s'agirait pas de s'amuser trop à tapoter sur le couvercle.

On a interrogé le gros type à qui j'ai volé la montre, et qui m'a fait pincer. Un jour que j'étais fauché, il m'a payé mon croissant et mon café-crème. Nous nous rencontrions tous les matins dans le même bistrot. Je n'avais pas de haine contre lui, bien qu'il m'ait humilié avec ce café-crème. Mais un jour il a fait un petit héritage et il s'est payé une montre. Alors, il m'a complètement dégoûté, et j'ai senti que je devenais agressif. Quand il passait dans sa chaîne en or ses gros doigts boudinés, j'avais toujours l'impression écœurante qu'il se tripotait la braguette. Un jour je n'ai plus su résister et je lui ai fauché sa montre. Il n'a rien vu, mais ensuite il s'est

douté du coup, et il a porté plainte comme une sale vache qu'il est. On est entré dans ma chambre et on a trouvé la chaîne. Après quoi on m'a cueilli.

En parlant de moi le type écume. Il faut que le juge d'instruction lui ferme la gueule par quelques mots glacés. Pour un peu il me sauterait sur le poil. Quand il voit mes menottes, il a un hoquet, tant il jouit. Moi, je ne l'ai même pas regardé. A toutes les questions du juge d'instruction j'ai répondu oui. Je ne sais pas pourquoi on nous a confrontés. Le juge d'instruction espérait peut-être que le type retirerait sa plainte. Ça ne sert à rien pour le fond, mais c'est toujours une bonne chose que l'offensé pardonne à l'offenseur. Le type a refusé. Le juge a paru choqué de cette entorse à la loi supérieure de l'humanité. Moi je comprends mieux la loi inférieure : tu joues, tu perds, tu payes; c'est six mois, tu t'en fous, et par la même occasion tu te fous du reste.

***

Il ne faudrait pas croire que je suis un cynique et un endurci. La prison, ça ne me plaît pas du tout. Les juges, les poulets, les flics, ça ne m'impressionne pas énormément, mais ça m'embête. Les coups de pied au cul, je m'y suis tout de suite habitué, parce que c'était la chose à laquelle j'étais le mieux préparé. J'ai toujours pensé qu'un jour ou l'autre je serais fait, et j'ai essayé de me représenter tout ce qui m'arriverait alors. Pour les coups de pied au cul, j'y suis parvenu. Mais par exemple, je ne m'attendais pas à ce qu'on m'empêche de me coucher dans la journée. Je savais qu'on m'en empêcherait, mais je n'avais pas réalisé tout ce que ça représente comme emmerdements véritables.

Quant à la solitude, j'y étais tout à fait préparé. J'avais même un plan de travail et de plaisirs échelonnés sur six mois, juste ce que je vais récolter.

Pour les femmes, j'ai eu seize ans, et je savais bien comment ça allait se passer. Pour la croûte, j'ai confié à Mimi un peu d'argent avec mes instructions, dans une lettre cachetée. Elle saura ce qu'elle doit faire, et je pense qu'elle le fera.

J'ai décidé d'aller à la messe aussi souvent que je pourrai, et même de faire du plat à l'aumônier. Si je ne tombe pas sur un conard, j'entamerai le gros morceau et nous pourrons parler de Dieu. Parler de Dieu, c'est mon vice. Si je tombe sur un conard, j'essayerai de

l'utiliser au maximum et je lui ferai dire des conneries. Ainsi mon plan est fait. La seule surprise que je pourrais avoir serait de récolter seulement quatre mois. Ou un an. Évidemment, ce serait une sale blague. Mais il vaut mieux n'y pas penser.

* * *

Puisque j'ai prononcé le nom de Mimi, il est préférable que je m'explique tout de suite. Et incidemment, je préciserai quelques-unes de mes idées sur les femmes et aussi sur le bon Dieu. Tout ça c'est à peu près la même chose. Rien qu'à voir un type reluquer les poules dans le métro, je sais dire s'il est jésuite ou janséniste. Mimi, elle, serait plutôt quiétiste. C'est un type de fille dont les yeux chavirent tout de suite, et qu'on perd de vue pendant toute la durée de l'explication. Et dès qu'elles ouvrent les yeux, elles sont toutes prêtes à recommencer, avec la même candeur, avec un même détachement, assurées qu'elles sont de retourner au bon Dieu quand elles voudront et comme elles voudront, comme de vraies petites agnelles pascales, innocentes et sages.

Mimi doit savoir maintenant que je suis un voleur, et sa réaction ne fait aucun doute pour moi. Elle va rougir, pâlir, se fâcher, bredouiller, pleurer, se jeter dans les bras d'une maman qui bredouille, se fâche, pâlit, rougit, et finit par dire, péremptoire :

— Ça ne fait rien, c'était un sacré salaud!

Je n'entrerai pas dans le détail du débat cornélien dont le cœur de Mimi sera l'objet. D'un côté, le devoir qui est l'honneur de la famille, représentée par la maman, et de l'autre côté la passion qui est moi (en taule). D'un côté, j'ai le mauvais rôle, parce que être en taule ce n'est pas bien reluisant; d'un autre côté, j'ai le beau rôle, parce que être en taule c'est romantique. Mais être en taule pour avoir fauché une montre, c'est évidemment moins bien que d'être en taule pour avoir trucidé le lâche suborneur à Mimi (car Mimi a eu son lâche suborneur). Pauvre Mimi!

Mimi a une maman. Je peux bien profiter de ce que je suis seul pour dire que la maman a une gueule de vieille morue angélique, et que plus d'une fois, tandis quelle étalait à la fenêtre ses pâles mamelles, j'ai eu envie de lui montrer ma queue, en douce, pour voir l'effet que ça lui ferait. Mais je suis sûr qu'avec son air de sainte Nitouche, c'est une vieille qui ne s'épate de rien, et que j'en

aurais été pour mes frais. Mais je n'ai jamais essayé, si bien qu'au fond je ne suis sûr de rien.

Pour Mimi, je vais faire un gros effort de sincérité. J'adore Mimi. Mais je ne suis tout de même pas en prison pour répéter de Mimi que je l'adore. Je vais faire abstraction de tous mes sentiments et, pour une minute, traiter Mimi avec la même objectivité que je traiterais l'ocapi du Jardin des Plantes si je me donnais la peine de réfléchir à son sujet.

Eh bien! voilà : Mimi est une très gentille petite poule, et quand je dis une petite poule, c'est un peu insuffisant, parce que c'est plutôt une grande salope. Je ne voudrais pas qu'on attache à ce mot une idée péjorative. Qu'on prenne la chose comme je l'entends : Mimi a ses qualités et ses défauts, mais ce que je dis là ne doit être classé ni dans une catégorie ni dans l'autre. C'est un caractère spécifique, tout simplement.

J'ai rencontré Mimi dans le métro. Comme tous les hommes en cette occasion, j'ai dit à Mimi : « Comment allez-vous? » ou : « Permettez-moi de vous accompagner », mais moi je le lui ai dit après. Ce petit décalage a tout de suite mis dans nos relations une saveur particulière. Mimi m'a traité comme un bon jeune homme que j'étais, et nous n'avons plus parlé de ça. J'ai accompagné Mimi de plus en plus loin, et un jour je me suis trouvé quatrième à une table de famille, entre le papa et la maman, la Mimi devant moi, et le chat Titou essayant désespérément de me grimper sur les genoux. C'est ainsi qu'à mon état d'employé de banque j'ai ajouté celui de fiancé. J'ai été reçu toutes les semaines dans la famille, et la troisième fois la maman m'a dit :

— Emile, maintenant qu'on se connaît, nous pourrons manger comme d'habitude à la cuisine.

J'ai assuré à la maman que j'adorais manger à la cuisine, ce qui est un mensonge dont je rougis encore et que je ne me suis pas pardonné.

Naturellement, quand Mimi m'a tapé dans l'œil, dans le métro, je ne pensais pas aller jusque-là. J'aime bien les filles, et des filles qui soient à moi. Je n'ai pas pour deux sous de vice. Je suis l'homme le plus normal du monde. J'ai une haute idée de l'amour, et bien que je m'efforce d'en parler avec naturel, j'ai une haute idée des femmes. Je ne vais pourtant pas jusqu'à m'aveugler. Je sais comme est la vie, et comme elle va. J'ai appris à mes dépens ce qu'il en coûte de s'époustoufler soi-même en cette matière. Mais, très objectivement,

je dois reconnaître que la femme c'est ce qu'on a trouvé de mieux pour se branler. Ou, en d'autres termes, je crois sincèrement que la possession d'une femme aimée stimule en nous les plus hautes qualités d'imagination et de..., etc., etc.

Je ne déteste pas la famille, mais je n'aime pas les mélanges. J'aime bien Mimi. Je pourrais ne pas détester le papa et la maman, mais l'ensemble ne m'agrée pas. J'en ai voulu un peu à Mimi de m'avoir conduit jusque-là. Je sais bien que, pour elle, je ne portais guère le titre de fiancé que pour la forme. Une jeune fille ne peut pas dire à ses petites amies : « Voilà le bonhomme que je m'envoie », et on a trouvé le mot fiancé. Mais je n'en suis pas très content tout de même.

Je m'aperçois que je n'ai pas parlé du papa. Le papa était une espèce de vieux con, mais d'un genre pas banal, saligaud, maquereau, voleur, menteur, tout cela avec une telle naïveté que je ne peux pas m'empêcher d'en rire. Je laissais toujours exprès mes cigarettes à la cuisine pour qu'il ait le plaisir de m'en barboter deux ou trois. Chaque fois qu'il l'ouvrait, à la maison, on lui fermait la gueule, et quand il insistait on l'envoyait se coucher.

Peu à peu, on prit l'habitude de me faire une place à la maison, et à la fin je pouvais rester jusqu'au matin. Une fois, la maman en papillotes est venue nous porter le déjeuner au lit. Je l'ai remerciée sèchement. Je ne dis pas qu'une mère ne doive pas avoir des sentiments maternels, mais je trouve qu'au moins, depuis le lâche suborneur, on aurait dû se méfier.

Un jour, la maman m'a dit :

— Emile, est-ce que vous ne pensez pas à vous marier?

J'ai répondu que j'avais bien le temps et elle en a convenu.

— Mais tout de même, on ne peut pas rester toujours tout seul. Ce n'est pas une vie.

A mon tour, j'ai convenu qu'il n'était pas très plaisant de manger deux fois par jour au restaurant. Elle ajouta :

— C'est si coûteux.

J'ai saisi l'occasion pour dire que je me marierais lorsque j'aurais économisé assez d'argent pour acheter des meubles.

La maman m'a sauté au cou. Elle m'a juré qu'elle offrirait la salle à manger. Elle pleurait. Mimi est entrée. Je crois bien qu'elle écoutait dans le couloir. Elle m'a pris la main. C'est ainsi que nous nous sommes trouvés vraiment fiancés.



Sur ces entrefaites, le Crédit Lyonnais m'a balancé. Je pourrais bien dire pourquoi, mais ça me gêne. Non, je n'ai pas barboté. Simplement je me sentais devenir dégueulasse. J'ai fait ce qu'il fallait pour me nettoyer.

Je n'ai rien dit d'abord à Mimi. Je ne voulais pas lâcher Mimi. Or, Mimi et le Crédit Lyonnais, c'est tout comme. Mais le Crédit Lyonnais me dégoûtait et Mimi me plaisait de plus en plus. Il ne faut pas chercher là-dedans de la logique. Le Crédit Lyonnais lâché, c'était Mimi perdue. Mais je ne voulais pas perdre Mimi. C'est pourquoi je devins, pour la forme, représentant, ce qui a un petit parfum d'aventure. Mimi me fit de gros reproches pour avoir quitté le Crédit Lyonnais, mais la maman, devant mon titre de représentant, me mit la main sur l'épaule, comme un vieux caporal. Puis elle m'embrassa et m'appela : mon garçon. Mimi pleura. Je pleurai aussi. C'est le lendemain que je barbotai ma première montre.

Je ne saurais pas dire que ça ne m'ait rien fait la première fois. Il me semblait que je contractais un engagement dans une sorte de Légion étrangère. Je pesai le pour et le contre, mais le pour l'emporta. Je n'avais aucune raison de devenir un voleur. Mais je n'avais aucune raison non plus de rester honnête. J'aurais pu gagner de l'argent en travaillant, mais je n'avais aucune raison non plus de le faire. Je risquais de faire pleurer Mimi, mais Mimi est charmante quand elle pleure. Je courais les risques de la prison, mais de l'autre côté j'avais la certitude du Crédit Lyonnais. Il y avait aussi le nom de Marchand que j'allais sûrement déshonorer. Mais il y a dans le Bottin une pleine page de Marchand, et le Bottin, à tout prendre, ce n'est pas beaucoup plus reluisant qu'un registre d'écrou. Il y avait le nom d'Émile, mais ça ne me déplaisait pas d'ennuyer un peu Jean-Jacques Rousseau.

Je me suis mis à étudier les flics. Je les abordai dans la rue pour un renseignement. La plupart touchaient poliment leur képi. Deux ou trois rectifièrent la position. Je hantai les commissariats de police. Comme ces gens-là y sont chez eux, ils sont en général moins polis. Le premier poulet que j'observai dans un commissariat étalait sur le bureau ses gros bras dont l'un était tatoué. Je lui offris une cigarette et il la prit sans façon. En somme, de ce côté-là, j'étais paré. Ils ne m'ont pas déçu. Il suffit de les connaître et de les classer, toujours de la même façon que pour l'ocapi.

*
* *

Maintenant que le juge d'instruction m'a obligé de faire, à froid, un certain nombre de gestes que je peux bien appeler professionnels, je me rends compte que j'ai eu tort, et si l'on m'interrogeait sans arrogance et en toute amitié, j'avouerais même que je me suis fourvoyé. Il y a dans le vol une agressivité qui est très loin de ma nature. Je pourrais même convenir que le vol est une chose détestable en ce sens qu'il appuie des passions rétrogrades, tout au plus dignes de ce que des imbéciles appellent encore un homme, comme si l'homme n'appartenait pas à un monde périmé que seuls d'affreux romantiques, amateurs d'antiquités et de couleur locale peuvent avoir le besoin maladif de ressusciter. Je ne suis pas fait pour ce monde-là. Je n'aime pas l'homme. J'ai horreur de cet imbécile qui s'en va, la queue en l'air, à la poursuite du soleil. J'étais fait pour écrire des petits poèmes très particuliers et très précieux. Et je m'aperçois que j'ai tenté, pour moi seul, une espèce d'épopée dont je serais à la fois le héros, le peuple, l'armée, le décor et même le bon Dieu. Il y a dans cette période de ma vie une démesure qui, rétrospectivement, m'effraie. Quand je comprends ce que j'ai pu être con, je me mettrais à chialer.

Je n'ai pas manqué de logique, mais je n'ai pas vu tout ce qu'il pouvait rester de métaphysique dans ma logique. Je m'aperçois maintenant qu'au Moloch de l'emmerdement j'ai opposé ma queue comme une croix nouvelle, et je suis là, aujourd'hui, comme un imbécile, à multiplier devant le Ponce-Pilate de la justice des hommes, les petits pains de ma conviction juvénile, en gestes qui me font rougir.

J'ai été con, c'est ma faute, c'est ma très grande faute. Mimi aura raison de m'engueuler. Ma concierge aura raison de cracher par terre quand je passerai devant elle avec ma tête rasée. Mon probloc aura raison de me donner congé. Titou aura raison de me griffer. Ils auront tous raison, et je n'ai rien à dire pour ma défense, je mérite des millions de *Pater* et autant d'*Ave*; je ne suis bon qu'à tresser des savates toute ma vie.

Mais au moins, est-ce que je serai pardonné? Je serai peut-être pardonné un jour si j'ai le vrai courage de m'établir épicier. Quand je serai assez solide pour débiter à des cons des nouilles poussiéreuses et des pommes de terre avariées, alors j'entrerai dans une société progressive, j'aurai tué en moi le Dieu crétinisant et maniaque;

j'aurai le salut des flics, on ne me prendra plus au collet, mais par le bras, pour m'emmener boire l'apéro; je ferai des enfants à Mimi, j'aurai honte de mon passé, je rembourserai ce que j'ai volé, j'offrirai des montres à tous mes amis, je subventionnerai en douce l'Armée du Salut, je serai une vraie merde sans agressivité, je serai une vraie conscience libre dans un monde libre : je serai Marchand, Emile; Marchand, Emile et fils et successeurs, société anonyme d'incohérence, dans un monde sans passion et sans Dieu.

En mijotant tout ça dans ma cellule, je me suis pris la tête dans les mains et j'ai pleuré.

***

J'ai eu hier mon petit moment d'émotion, mais c'est fini. Je réfléchirai plus tard à ce que je peux être dans la vie. Je crois qu'escroc me conviendrait assez.

J'ai peut-être eu tort de voler, mais je crois qu'en cette période de ma vie, j'aurais eu encore plus tort d'avoir raison. Je suis un vrai homme libre et lucide conditionné par la connerie. C'est ainsi qu'il faut prendre la vie. Si je voulais à tout prix me débarrasser de la connerie, il est probable qu'alors je ne serais plus libre... Le gardien est entré dans ma cellule, et comme malgré le règlement j'étais couché, il m'a fait lever et m'a mis son pied au cul. Et j'ai compris que ce coup de pied faisait partie de ma liberté vraie, parce qu'au lit, j'étais en condition pour m'empâter. Sur un mur de ma cellule, j'ai lu l'inscription : « Mort aux vaches! » Et comme je suis libre, j'ai ajouté au crayon : « C'est bien vrai. » Et pour me prouver que je suis encore plus libre, j'ai tout effacé. Le gardien est revenu, m'a accusé de salir le mur et m'a privé de gamelle. C'est la preuve que je suis conditionné. Ce petit exercice m'a rendu ma sérénité d'esprit.

Pendant que j'allais une deuxième fois à l'instruction, j'ai pu parler à un détenu. Je lui ai demandé :

— Qu'est-ce que t'as fait?

Il m'a répondu :

— J'ai rien fait.

Je n'ai pas insisté parce que j'ai vu que c'était un con.

Je me suis faufilé près d'un autre détenu et je lui ai demandé :

— Qu'est-ce que t'as fait?

Il a grogné, m'a regardé d'un sale œil, puis s'est décidé à me dire :

— T'as pas du tabac?

Je n'ai pas insisté parce que j'ai vu que c'était un sournois.

Le gardien s'est approché de moi d'un air vache :

— C'est toi qu'as parlé?

J'ai répondu que je voulais pisser. Il m'a dit :

— Tu pisseras après.

Je n'ai pas insisté parce que c'est le gardien.

Je n'ai pas de chance avec les hommes. J'ai décidé une fois pour toutes de la fermer.

Le juge d'instruction a remis ça avec la montre. Je lui ai dit combien je regrettais et que j'avais passé toute la nuit à pleurer. Il m'a dit qu'il valait mieux réfléchir avant que pleurer après. Il m'a confirmé que le type n'avait pas retiré sa plainte, et que c'était un bon père de famille, et qu'il avait été très bon pour moi, me considérant presque comme son fils. Je me demande où il a pu aller chercher tout ça. Il y a des gens qui ont du souffle. J'ai simplement répondu que j'avais fauté et que je devais être puni.

Il a voulu savoir encore des détails. Comme on n'a retrouvé que la chaîne, on se demande où est passée la montre. J'ai répondu que je l'avais jetée. Mais le juge s'est fâché. Il m'a demandé d'où venait l'argent que l'on avait trouvé sur moi. J'ai répondu que je l'avais gagné aux courses. J'ai vu tout de suite que j'avais fait une connerie, car le juge m'a regardé avec dégoût.

Il a dicté très vite et très bas quelques mots que je n'ai pas compris. Puis on m'a reconduit en prison. En sortant, un autre type m'a demandé : « T'as pas du tabac? » Sans répondre, j'ai tourné la tête avec mépris.

*
* *

Au fond, j'ai eu tort. J'y ai réfléchi dans ma cellule. Ai-je le droit de repousser l'appel vrai et sincère d'une humanité désespérée? Un ami m'écrivait naguère : « Dans le monde, il n'y a que les copains et les cons. » Je sens maintenant que ce n'est pas vrai. Il y a aussi le type qui a un peu droit à mon tabac parce qu'il a envie de fumer. Il y a le type qui a un peu droit à mon cœur parce que sans cela il va se mettre à chialer. Il y a le type qui me demande un verre d'eau et qui l'aura, et il y a celui qui aura ma semelle dans la gueule. Il y a des cons qui sont peut-être mes copains et des copains qui sont des cons. Il y a dans le monde, à chaque moment, un remue-ménage

effrayant qui devrait me la boucler. J'ai le droit de me défendre, mais je n'ai peut-être pas le droit de crâner.

J'envie les types qui ont pu se faire du monde une idée. Moi je sens que toutes mes idées germent dans ma peau, et que ma peau est un renouvellement continu. Je crois à ma raison, j'en suis fier. Mais ma raison elle-même me dit que lorsque je lève le nez vers une étoile, je ne suis rien de plus qu'une merde et que je peux bredouiller des mots sans suite, un *Pater*, un traité de relativité, un abracadabra mystique, je serai toujours au même point, un pauvre con qui ne sait pas où il va ni d'où il vient et qui gémit depuis des siècles en essayant d'attraper cette étoile. Et lorsque je suis dans le plumard à Mimi, tout fier d'être un bon Dieu et de refaire le monde avec ma queue, je ne suis toujours qu'un pauvre con qui ne sait rien, et qui ferait mieux de fermer sa gueule, et qui va ajouter un mensonge de plus, et qui joue à mourir et à renaître, crucifié sur cette croix horrible, délicieuse et futile qu'est un corps de femme.

On m'a appris que les hommes sont mes frères, et moi j'ai découvert qu'ils sont une bande de salauds, et qu'ils n'ont droit à rien de moi qui suis Dieu, et que s'il n'y avait pas les flics, je les pousserais tous dans l'enfer, à coups de lattes dans la gueule. Puis j'ai découvert que moi aussi je suis un pauvre type, et que ce sont les hommes qui sont Dieu, et que je n'ai pas la centième partie de l'âme qu'il faudrait pour être l'esclave d'une putain. Je sais que je vais mourir et que je ne mourrai jamais; je sais que Dieu m'aime d'un amour effrayant, puisqu'il me tolère; et je sais qu'il se fout de moi comme de sa première semaine. Je sais que je n'ai aucun droit sur cette terre, mais que je n'ai non plus aucun devoir, et que je ne me présenterai pas à Dieu les mains pleines de mes œuvres, parce que Dieu s'en fout, et que j'entrerai là-haut tout nu comme je suis entré ici, dans cette prison qui est la meilleure image de ce qui attend l'homme sur la terre et au ciel, l'image d'une disponibilité ahurissante, le nez sur la pierre et le cul sur une paillasse, l'image de la destinée humaine, pour autant qu'il y ait une destinée et qu'il y ait des hommes.

La porte s'est ouverte et le gardien a crié : « Marchand, Émile. » J'ai dit oui, j'ai regardé sa bonne gueule d'Aveyronnais envahie par la mauvaise graisse des prisons, et je lui ai souri. Il a cru que je me foutais de lui. Il m'a engueulé, mais sans me frapper, et je n'ai rien dit. Mais j'ai compris combien il était imbécile de sourire et je me suis promis que ça ne m'arriverait plus.

***

Je réalise de mieux en mieux que je suis un voleur, et un voleur d'imagination beaucoup plus qu'un épicier, et qu'au fond, les hommes ont tenu beaucoup trop de place dans ma vie. Tel que je l'ai pratiqué, le vol doit être une façon détournée d'entrer en contact avec les hommes, de déclencher, en marge de la veulerie, un mécanisme compliqué d'affections et de haines. Je suis sûr que le type qui a porté plainte contre moi ne m'oubliera jamais. Je vivrai dans sa colère, son mépris, son imagination, je serai quelque chose de lui. Il oubliera sa femme et sa mère, son honneur et son âme éternelle, mais il n'oubliera pas le type qui était pour lui presque un fils et qui lui a refait sa montre, comme un salaud qu'il était.

Décidément, cette prison commence à m'embêter. Elle m'oblige à penser, et en fin de compte, je m'aperçois que je n'aime pas penser. J'aime me balader sur les boulevards en grillant des cigarettes. J'aime les petites poules en bas de soie, et quand elles m'ont dit : « Oh ! Emile ! » d'une voix chavirée, je suis content parce que je vois bien alors que je suis un dieu. Et quand leur petite voix chevrotante s'est éteinte et que je suis sur le dos à fumer une cigarette, je me rends compte progressivement que je suis une merde, et cela me fait du bien aussi.

Voilà que je recommence à m'agiter. Je me suis mis la tête sous le robinet, et pendant que je m'ébrouais, on est venu me chercher pour me conduire au parloir où l'avocat m'attendait. Je me suis essuyé comme j'ai pu, je me suis senti plus calme et le gardien m'a emmené. L'avocat m'a dit que je ressemblais à un chien mouillé. Il a rigolé, me trouvant sans doute une bonne bouille, et m'a remis une lettre. J'ai vu qu'elle était de Mimi, et je l'ai mise dans ma poche sans la lire, car l'avocat semblait pressé. Il m'a conseillé de donner le recéleur et j'ai dit que je réfléchirais. J'ai dit cela comme un homme d'affaires qui va peser le pour et le contre avant de prendre une décision, mais je sais bien au fond qu'il n'y a pas à réfléchir : ce n'est pas pour moi un problème moral, et c'est à peine une question d'opportunité. Et surtout ça m'emmerderait que le type puisse récupérer sa montre. Je crois que je me tairai.



On m'a reconduit dans ma cellule et j'ai ouvert la lettre de Mimi. C'était à peu près ce que j'attendais :

« Mon pauvre Emile. Tu m'as fait bien pleurer. J'ai appris par ton avocat et par les journaux ce qui t'est arrivé. D'abord, j'ai voulu le cacher à maman, mais comme c'était ton jour de visite, maman m'a demandé deux ou trois fois si tu viendrais. Chaque fois j'ai eu envie de pleurer, et à la fin ça a éclaté. J'ai tout dit à maman qui a été furieuse, et avoue qu'il y a bien de quoi. J'ai voulu te défendre, mais vraiment je ne le peux pas tout à fait. Maman a exigé que je t'envoie tout de suite une lettre de rupture, mais j'ai trouvé que ce serait lâche dans l'état où tu es maintenant, et nous nous sommes disputées. Oh! Emile, comme tu m'as fait pleurer! Je ne méritais pas ça, car je me suis toujours efforcée d'être gentille avec toi, et vraiment j'avais en toi une confiance illimitée. Que vont devenir tous nos projets? Papa t'a défendu, mais maman a été si furieuse qu'elle lui a interdit de venir manger. Ça m'a fait encore plus de peine. Et puis, ce dîner sans toi, avec maman qui ne cessait pas de répéter qu'elle ne pouvait pas encore imaginer une chose pareille, ça m'a tout à fait glacée. Aujourd'hui je suis malade et je ne suis pas allée au bureau. J'espère qu'ils n'ont rien lu dans les journaux, car j'en mourrais de honte. Ginette est venue me voir, et elle savait. Elle m'a juré de ne rien dire. Il y a des tas de gens qui s'appellent Marchand, et elle m'a promis de détourner les soupçons si on la questionnait. Ginette est une vraie copine, et j'espère qu'elle me soutiendra dans ce moment difficile.

» J'ai ouvert la lettre cachetée que tu m'as remise voici longtemps et que je t'avais promis de ne pas ouvrir avant que tu me le dises. J'avais toujours pensé qu'il s'agissait de quelque chose de gentil pour moi. Juge de ma surprise! Ainsi tu avais tout prévu. Comme tu me le dis, l'argent sera déposé en ton nom au greffe de la prison. (Je pleure en écrivant cet affreux mot.) Tu m'as bien trompée. J'espère que le temps effacera tout, mais qu'est-ce que le sort nous réserve? Maman a exigé que j'enlève ta photo de la salle à manger. Je l'ai mise dans mon armoire en pleurant beaucoup. D'ailleurs, je ne fais que ça.

» Tu me demandes ce que j'ai décidé. Que veux-tu que je décide? Décide toi-même, car moi je suis incapable de penser.

Ginette m'a dit que tu pourrais peut-être t'amender, que tu pourrais partir aux colonies et refaire ta vie.

» La vie à la maison va devenir intenable. Maman m'a défendu de sortir, sauf pour le bureau. Mon pauvre Émile, je crois que tout nous sépare maintenant. Ta lettre cachetée me prouve que tu avais tout préparé et que tu n'as pas craint de faire une peine affreuse à cette pauvre Mimi qui t'aimait tant. Adieu! Émile. Je crois que tu n'es pas mauvais, mais tu lis trop, tu penses trop, et je crois aussi que tu as été entraîné. Tu trouveras ton argent au greffe. Je pleure encore en pensant à tout ce qui m'est arrivé et que je ne méritais pas. »

J'ai embrassé mille fois cette lettre de la pauvre Mimi. Pauvre Mimi, pauvre Mimi! Il ne faut plus y penser. Il vaut mieux qu'elle me prenne carrément pour un salaud.

J'ai pleuré et j'ai bien dormi.

***

Le lendemain, Marchand Émile renvoya sans explication la lettre à Mimi. En marge, il en corrigea les fautes d'orthographe. Quinze jours plus tard, la n^e^ Chambre correctionnelle de Paris lui infligea six mois de prison sans sursis.

Lucien FEUILLADE.

UN SOLDAT FRANÇAIS EN INDOCHINE

Jean-Pierre C. a connu ces jours-ci sa première crise de paludisme. Il y a trois mois qu'il est revenu d'Indochine où il faisait partie du corps expéditionnaire français.

C'est à l'âge de dix-neuf ans, en mai 1945, quelques jours après la fin de la guerre avec l'Allemagne, qu'il souscrivit un engagement pour l'Extrême-Orient. Il avait passé son baccalauréat l'année précédente et depuis n'avait pas réussi à entreprendre quelque chose. Il reconnaît aujourd'hui qu'il ne voit pas de meilleur moyen pour liquider une crise d'adolescence et atteindre l'âge d'homme. Mais à cette époque-là, outre un certain nombre de raisons personnelles, il voulait seulement « changer » et connaître quelque chose de plus dur que ce qui l'entourait.

Il passa d'abord trois mois dans un camp d'instruction en Alsace : C.I.D. de la 9e D.I.C. A l'entrée d'un petit village, on arrêta sa colonne.

— Y a-t-il parmi vous des militaires désirant faire acte de volontariat pour le Japon?

Des bras se levèrent et celui de Jean-Pierre C. L'officier criait :

— Alors quoi? y a plus de vrais Marsouins? Allons, qui encore pour le Japon?

Ceux qui étaient déjà passés interpellaient les autres.

— Alors, tu viens ? on rigolera.

Ils étaient tous très jeunes, souvent même plus jeunes que Jean-Pierre C., tous engagés volontaires. Beaucoup déclaraient s'être engagés un jour où ils étaient saouls, « bourrés comme des vaches »; ils pensaient qu'ils allaient connaître l'aventure. Ils ne s'occupaient guère de politique mais estimaient que c'était la gabegie en France — cela aussi les poussait à partir — et l'accord était unanime contre Maurice Thorez et le communisme. Dans son groupe, Jean-Pierre C.

était le seul à avoir son baccalauréat mais il n'y avait pas d'illettré. La plupart de ces garçons n'avaient pas de métier bien assuré : il y avait là des fils de petits commerçants, d'entrepreneurs, d'ouvriers. Le soir on se racontait ses exploits avec les filles ou dans le maquis, il fallait avoir quelque chose à raconter. Plus tard l'un d'eux qui avait été balayeur rue de Rivoli, jouit d'un certain prestige : c'était une profession exceptionnelle. Comme ils avaient la chance de cantonner dans des petits villages, ils pouvaient aussi lever les filles du pays. Même ceux qui s'étaient engagés bourrés ne regrettaient pas d'être partis; ils pensaient seulement avec nostalgie à leur ancien samedi soir. Rien ne paraissait les retenir.

L'entraînement était dur, mais on ne les préparait pas spécialement, d'autant qu'on ne savait pas au juste quelle sorte de guerre ils auraient à mener là-bas. Des officiers, qui connaissaient souvent mieux le métier que le courage, les instruisaient. Il faut dire aussi qu'il avait été d'abord question qu'ils partent tous aux États-Unis, en Californie, subir un entraînement intensif; ils devaient constituer une division sous le commandement du général Leclerc mais intégrée à l'armée américaine. On les destinait au débarquement où 70 % de leurs effectifs devaient rester. La bombe atomique et la fin de la guerre avec le Japon (8 août) détruisirent entre autres ce projet.

Au C.I.D., dit Jean-Pierre C., « on nous traitait comme de vrais humains, les officiers étaient chics. » A la fin d'août, il rejoignit le R.I.C.M. [1] en Allemagne; c'était le régiment de reconnaissance de la division, le seul qui fût motorisé. En Forêt-Noire, Jean-Pierre C. et ses camarades attendaient le départ. « Vivement qu'on les agite », disaient-ils. Ils restèrent là un mois. Jusqu'à Marseille, ils voyagèrent dans des wagons de marchandises. Ils étaient mécontents : « c'est pas la peine d'être vainqueurs », et dans les gares où ils s'arrêtaient ils faisaient du tapage; ils jouaient aux soldats. A Marseille, où ils passèrent quelques jours, le jeu devint déjà un peu plus dangereux. Le soir ils faisaient des virées et aimaient se prendre à partie avec les Américains. Il importait d'être des mecs, de vrais marsouins : « T'es planqué, toi, nous on part au casse-pipe », et ils répétaient complaisamment : « Direction extrême-Orient, station Indochine. » Le 12 Octobre 4.500 hommes s'embarquaient sur l'*Orontès*, deuxième bateau qui emportait le corps expéditionnaire français. L'équipage était anglais et déclara que de toutes les troupes qu'il avait transportées, celles-là étaient le plus disciplinées. Ils passèrent

1. Régiment d'infanterie coloniale du Maroc.

dix-huit jours en mer (Méditerranée, Mer Rouge, Océan Indien), rêvant à la vie qu'ils allaient connaître. Des rapports de force s'établissaient entre eux; on échangeait des coups pour un rien, par bravade. Un goût semblable pour la bagarre ou un pays commun favorisait les amitiés. Au Cap Saint-Jacques, à l'embouchure du Fleuve, ils débarquèrent et remontèrent jusqu'à Saïgon sur des embarcations légères. Ils traversèrent tout Saïgon l'arme à la bretelle; les Européens leur criaient : Bravo les petits; la population annamite ne s'occupait pas d'eux. Ils cantonnèrent dans de petites maisons de colons, dans les faubourgs. La première nuit les sentinelles ne virent rien d'anormal et, à l'aube, l'une d'elles trouva à ses pieds des tracts du Viet Minh : ce n'était pas aux troupes françaises que le V. M. en voulait mais aux Gurkas, troupes birmanes anglaises. La seconde nuit le même poste était attaqué, c'est-à-dire que quelques coups de fusil furent tirés auxquels on répondit. Cela n'étonna nullement les jeunes Français. Ils ne savaient pas grand-chose du Viet Minh, ne discutaient pas du colonialisme, ils venaient mettre de l'ordre et d'abord être des « durs ». Mais voici ce qu'un petit fascicule qui leur fut distribué plus tard disait : « Le Viet Minh, les chefs : des intellectuels formés par nos écoles, s'appuyant sur des bandes de pirates, de bagnards qui s'imposent par la terreur à la masse du peuple annamite... La grande majorité de la population laborieuse ou possédante manifeste son désir de voir l'ordre se rétablir. Ce sentiment prépare la voie à une collaboration franco-annamite, contre les terroristes du Viet Minh. Il importe donc que dans leurs contacts personnels avec la population les membres du Corps Expéditionnaire reprennent cette conquête des cœurs, conforme aux plus anciennes traditions de la France. »

Le général Leclerc, qui connaissait auprès d'eux un prestige considérable, vint les inspecter; mais ce ne fut pas du tout une inspection; il leur parla un langage qui leur parut dur et vrai en face du blablabla officiel. « Jusqu'ici vous avez fait la guerre en riches, maintenant vous allez la faire en pauvres; il vous faudra douze camions, vous en aurez deux. » D'abord les hommes s'étaient rangés au garde-à-vous mais il les avait fait venir autour de lui. « Alors quoi! pas d'histoires », ils étaient satisfaits qu'on les traite ainsi, c'était comme un premier contact avec la guerre. « C'est dans ces conditions que la France a conquis tout son empire colonial... »

Après quelques jours, des camions emportèrent un escadron dont faisait partie Jean-Pierre C. Des Anglais et des Japonais qui

avaient accepté l'armistice les conduisaient. Ils montèrent vers le Nord de la Cochinchine, parcours de 150 km. qu'ils accomplirent en deux jours, traversant des villages en principe sous l'autorité du Viet Minh mais ne rencontrant en fait aucune espèce de résistance. D'ailleurs, au fur et à mesure qu'ils pénétrèrent en Indochine, il leur parut que le Viet Minh était partout et nulle part. Leur point de destination était Budop, délégation et nœud de communications important. Il y avait aussi à 5 km de là une plantation de caoutchouc considérable qui avait cessé d'être en exploitation : tous les coolies avaient rejoint les troupes du Viet Minh. L'escadron n'avait avec lui que du matériel léger mais il était très bien armé.

L'activité consistait en des patrouilles quotidiennes. Des indicateurs annamites signalaient la présence d'un dépôt d'armes ou d'un groupe Viet Minh dans un village et on allait y voir ; le plus souvent le résultat de ces patrouilles était nul mais cela n'importait pas tant; il s'agissait surtout de se montrer, de manifester sa présence et sa force; « une patrouille, déclare Jean Pierre C., c'est 10 mètres carrés de France qui se promènent! »

Un matin, à l'aube onze Français dont un délégué administratif accompagnés de douze partisans moïs [1] partent en camion jusqu'à 17 kms de Budop. Là ils prennent à pied une piste dans la brousse et ils marchent jusqu'à 3 heures de l'après midi. De petites sangsues se collent à eux, ils les arrachent de leurs bras et de leurs jambes. Il y en a qui pénètrent jusque dans les chaussures; le sang coule sans pouvoir se coaguler et ils sentent une humidité chaude à leurs pieds. Ils traversent des marais, des rizières, il fait lourd. On voudrait faire halte, on ne le peut pas : il y a trop de sangsues partout. A trois heures ils atteignent un petit village moï entouré de palissades en bambous, situé à trois km. du village annamite, point de destination de la patrouille. Ils sont bien reçus, passant auprès des Moïs, selon Jean-Pierre C., pour des dieux qui occasionnent bien des ennuis; ils se reposent un moment dans un dessous de case réservé aux étrangers puis gagnent le village annamite. Des guetteurs les ont vus venir, la petite troupe court au village et arrive juste à temps pour apercevoir quelques annamites s'enfuir dans la brousse

1. Les Moïs sont, on le sait, les aborigènes, des Indonésiens; ils vivent dans de petits villages construits sur pilotis; certains d'entre eux servent de guides aux Français; quelques-uns qui avaient fait leur service militaire se sont rangés à leurs côtés. Leur « collaboration » fait qu'ils ne sont guère appréciés des Annamites, qui souvent brûlent des cases et tuent le chef d'un village trop accueillant pour les Français.

environnante. Ils fouillent le village, ne trouvent rien; toute la population mâle est partie, il reste des vieux, les femmes et les enfants. Ils mettent quand même la main sur deux ou trois hommes jeunes, qu'ils font prisonniers. Un orage éclate, ils attendent jusqu'à la tombée de la nuit; pendant ce temps-là les Moïs qui les accompagnent grappillent quelques courvertures et des marmites, ce qui les met en joie.

Ils repartent avec quatre petites charrettes tirées par des buffles. A la sortie du village, sous une galerie de bambous, des coups de feu éclatent partis on ne sait d'où. Ils sautent de leurs charrettes, ils ne peuvent engager le combat contre un ennemi invisible. Deux hommes sont blessés. Ils regagnent le village moï, épuisés par leur journée, et y passent la nuit. Des sentinelles montent la garde à chaque coin de la palissade. A l'aube ils retournent au village annamite, mettent le feu à deux maisons, font une dizaine de prisonniers parmi les hommes qui étaient revenus au village, en tuent un qui s'enfuyait : ce qu'on nomme une expédition punitive. Il fallait ne pas perdre la face, montrer aux Annamites qu'on ne plaisante pas avec les Français. Ils vont ensuite mettre le feu à la maison du chef du village, convaincu de jouer un rôle important dans le Viet Minh. Mais la maison était en pierre et le feu ne prit pas; on y renonça et on repartit vers le village moï, les partisans moïs gardant les prisonniers.

Il est onze heures. Ils se préparent à rejoindre le point de départ; ils n'ont plus de vivres. La veille ils étaient partis de Budop avec l'intention de rentrer le soir, mais la route avait été plus longue qu'on ne le prévoyait. Cette fois ils quittent pour de bon le village moï. Ils sont un peu abrutis par la chaleur et la fatigue. Des charrettes les accompagnent. Ils longent la palissade; il y a du bruit de l'autre côté mais c'est une fois que l'un des partisans moïs a crié : Viet Minh! qu'ils s'en aperçoivent. Jean-Pierre C. et le sergent qui commande la patrouille marchent en tête du groupe, ils vont jusqu'au coin : ils voient à quelques mètres une trentaine d'hommes du Viet Minh. Ils se jettent à plat ventre. L'armement des Viet Minh est multiple : du fusil à l'arbalète; de l'autre côté un fusil mitrailleur, des mitraillettes américaines. Jean-Pierre C. était armé d'une carabine à 15 coups, il se mit à tirer. Il ne voyait pas les Viet Minh cachés dans la plantation. Il avait peur. Il se fixait de petites tâches précises, faisait des gestes minutieux : à un moment il remonta un peu et s'aperçut que des épines lui piquaient la paume de la main : il se dit que c'était tout à fait comme on racontait, un premier enga-

gement. Sa conduite ce jour-là lui valut la croix de guerre. Autour de lui d'autres avaient peur mais d'une peur verte qui se voyait, les mêmes qui le lendemain, de retour au poste, se baladaient fièrement en slip, le pétard au côté. Le sergent gémissait doucement : il s'était découvert, une balle l'avait atteint au front. L'engagement dura un quart d'heure. Les Viet Minh s'enfuirent. Les Français ramassèrent leur chef, déjà dans le coma, et l'installèrent dans une sorte de hamac, sur une charrette. Les partisans moïs avaient laissé échapper les prisonniers et s'étaient mis à l'abri.

La petite troupe repartit à travers la jungle, sans plus attendre : les Viet Minh risquaient de revenir en nombre. Ils atteignirent le soir un village cambodgien, où ils furent généreusement traités. Une cérémonie eut lieu pour le chef, mort en route : c'était un jeune homme de 26 ans qui devait redescendre à Saïgon et avait fait cette patrouille histoire de s'amuser. A la nuit ils repartent sur des chariots éclairés de flambeaux; cela sent la résine. Le village cambodgien a envoyé des éclaireurs prévenir le poste français le plus proche. Ils rejoignent enfin la route où les attendent des automitrailleuses, qui les conduisent à Budop.

Il se trouve que cette patrouille-là avait comporté un danger visible, mais invisible le danger n'en était pas moins réel. Chaque jour c'était la même vie, les sangsues, les plaies, la chaleur, les rizières à traverser, la même patrouille dans la brousse, les mêmes « 10 mètres carrés de France » qui se déplacent un peu partout sur les pistes de Cochinchine, et le même tam-tam, menace de cet ennemi qui n'en était pas un. Un jour un type reçut une lettre de sa mère, avec un envoi destiné au Viet Minh en faveur duquel elle avait lu un appel dans un journal de Paris. Ses camarades rirent amèrement; « On nous prend pour des cons, » dirent-ils. Ils avaient un peu l'impression d'être des dupes. Tout ce qu'on disait à Paris, c'était des mots, du vent : « Si Thorez était là, ça lui ferait les pieds ». Il y avait une guerre de fait dans laquelle ils se trouvaient engagés et il ne leur venait pas à l'idée qu'on puisse y parler un autre langage que celui des armes.

Selon les indicateurs, Budop allait être attaqué le jour de Noël. Mais un détachement de la 2e D.B. arriva et il ne se passa rien. L'escadron descendit avec les blindés jusqu'à une grande plantation qui utilisait avant la guerre 2.000 coolies. Là Jean-Pierre C. connut la plus grave douleur de tout son séjour en Indochine : une rage de dents. Il était comme ivre. On l'expédia à Saïgon. Quelque temps

après, ses camarades le rejoignirent. Ceux qui, depuis septembre, étaient restés à Saïgon et avaient participé à quelques opérations dans les environs, les regardaient avec jalousie et comme des phénomènes. La vie dans la brousse ne s'invente pas.

A cette époque-là — janvier 1946 — les troupes françaises arrivaient régulièrement. Il faisait une chaleur terrible, les types manquaient d'appétit et beaucoup se plaignaient d'être partis. Il est vrai qu'à l'armée il est de bon ton de se plaindre, quitte à répéter jusqu'à la fin de ses jours qu'on n'a jamais rien connu de mieux. Les soldats n'avaient que peu de rapports avec les Annamites; chez les commerçants ils criaient si on ne les servait pas assez vite, et dans les cafés ils terrorisaient les boys; dans la vie quotidienne, ils traitaient les Annamites comme des enfants récalcitrants qui jouaient à l'indépendance, des enfants vantards et menteurs. D'une manière générale, le mouvement Viet Minh ne leur semblait pas sérieux : si l'on s'était décidé à employer la manière forte, il y a longtemps qu'on n'en entendrait plus parler. Pour Jean-Pierre C. et ses camarades, l'idée que les Annamites puissent se gouverner eux-mêmes est une de ces idées qui ne peuvent être soutenues qu'à Paris. Une fois « dans le bain », il n'en reste rien. Aujourd'hui encore, Jean-Pierre C. est irrité quand on lui parle d'indépendance : c'est là ne rien comprendre à la « question ».

C'est à la fin de janvier que fut décidée une opération importante, qui prit le nom d'opération Gaur. Le gaur est une espèce de bison extrêmement puissant : on voit la valeur symbolique de cette appellation. Il s'agissait de libérer la route de la côte et de débloquer Dalat, où cinq cents Français se trouvaient « protégés » des Annamites par les Japonais [1]. Les troupes devaient être amenées en partie par avion, en partie par camion. Jean-Pierre C. était du nombre des aéroportés, jusqu'à l'aérodrome de Dalat, situé à une trentaine de kilomètres de la ville. Là, des Japonais les attendaient. Les avions se posèrent et repartirent aussitôt. « Libérer » Dalat se fit sans peine; les hommes du Viet Minh l'avaient quitté. Et le soir même, on décida de marcher sur Dran, centre viet minh très important. A huit heures et demie du soir, deux cents hommes accompagnés de guides moïs et de colons connaissant bien la région se mirent en route. Ils marchèrent d'abord dans une nuit opaque,

1. Les Japonais du côté des Français avaient en général une mission de cet ordre. Ceux qui s'étaient ralliés au Viet Minh étaient tenus par les Français pour de dangereux adversaires et par leurs compagnons de lutte pour d'excellentes recrues.

à la file indienne, chacun posant sa main sur l'épaule du précédent. La lune se leva quand ils grimpaient le long d'un col excessivement raide. Il faisait brumeux et humide. Les chemises collaient à la peau. Les hommes étaient mouillés et endormis. « Ça vivait », dit Jean-Pierre C. Ils marchèrent ainsi jusqu'à quatre heures et demie du matin. Puis, jusqu'à midi, une partie de la troupe resta sur le col pour tendre une embuscade à des agents de liaison viet minh. Elle attendit en vain et rejoignit les autres dans un village. Le lendemain matin, le convoi venu par route arriva et tous repartirent sur Dran, traversant une vallée entourée de massifs; cette région ressemblait à la France.

Les Français étaient forts, avec des blindés et de l'artillerie, mais ils ne purent tirer grand parti de cette force : l'attaque de Dran s'effectua sur un front de trois cents mètres de largeur, alors que les colonnes s'étiraient sur des kilomètres de profondeur. Entre autres raisons, cette supériorité écrasante vis-à-vis des Viet Minh donnait à l'opération quelque chose de décevant. Jean-Pierre C. se trouvait à la tête du convoi. C'était la première fois qu'il participait à une opération importante. Il se sentait rassuré par la force qui l'entourait mais ne comprenait rien à ce qui se passait. Il était assis dans une jeep, sur un caisson, son casque bien enfoncé, prêt comme on dit à toute éventualité. Des coups de feu partirent, la jeep s'arrêta, Jean-Pierre C. descendit sur la route. Il progressa doucement le long de la route, se protégeant des balles qui sifflaient tout autour, et remonta un peu plus loin dans un camion.

Les Français avaient beau pénétrer dans Dran, ils ne rencontraient que le vide. La population avait quitté le village, il ne restait que des marchands chinois; les hommes s'enfuyaient par les rizières. Les Français ne trouvèrent pas un blessé, pas une arme. En nettoyant une crête, le peloton de Jean-Pierre C. tua deux Japonais. Voilà ce que fut reprendre Dran.

Jean-Pierre C. était en forme; la journée avait été rude, mais il ne sentait pas la fatigue; il fut de garde sur la route, à une barricade. Dans la nuit, un camion heurta cette barricade, accrocha une charrette et Jean-Pierre C. fut renversé.

Il passa un mois dans l'hôpital (privé et réquisitionné) de Dalat; il y était soigné par des Sœurs françaises dont il a gardé un excellent souvenir. Il se souvient aussi de ces surprenantes chemises qu'elles taillèrent pour les blessés, avec des bras larges comme des cuisses et un pantalon qui n'était rien qu'un fond immense : c'étaient des

hommes, des soldats français et elles faisaient ce qu'il fallait. Les soldats reçurent d'abord les visites des colons qui, par la suite, se firent beaucoup plus rares, ce qui les indigna. « Si on n'était pas venus, ils seraient tous morts », disaient-ils avec mépris. Des femmes de colons à la cuisse légère venaient aussi les voir, surtout les malades, forcément plus capables. Jean-Pierre C. explique qu'en Indochine beaucoup de Françaises qui se déchargent de leur travail sur les boys annamites, tuent le temps qui leur revient par l'exercice appliqué de l'adultère, avec quelque chose de provincial et de minable : des histoires de *touche-pipi*, dit-il. L'amiral d'Argenlieu vint également leur rendre visite : « Où as-tu été blessé? D'où es-tu? » — « De Paris, dans le sixième. » — « Tiens, moi aussi! » dit l'amiral. Chacun savait qu'il se levait tous les matins à six heures, pour la messe, mais ne le tenait pas pour très au fait du problème indochinois. C'est pendant ce mois-là, février 1946, que des négociations officielles étaient en cours à Dalat qui devaient aboutir, on s'en souvient, aux accords du 6 mars. Les colons ne croyaient guère à l'efficacité de ces négociations, ils accordaient volontiers qu'elles étaient parfaitement valables sur un plan idéologique, mais se méfiaient trop des Annamites pour en attendre quelque chose. Quelques uns étaient des colonialistes acharnés; il fallait tout reconquérir par les armes, mais la plupart, qui estimaient cette nouvelle conquête impossible, regrettaient qu'on n'ait pas étouffé la révolte dans l'œuf, comme les précédentes; il ne restait plus maintenant qu'à reprendre pied solidement. De toutes façons, il fallait éviter la main-mise des Russes sur l'Indochine; et cela était plus important que de décider si la guerre que les Français y menaient était justifiable autrement que par l'intérêt.

Le jour de la signature des accords, Jean-Pierre C. fut envoyé à Saïgon pour passer à la radio et il revint à Dran le lendemain d'une fête franco-vietnamienne. Dran s'était peu à peu repeuplé, les habitants vendaient leurs produits aux Français, et le 1er avril une fête y fut célébrée; tous les Annamites étaient dehors, un grand drapeau vietnamien flottait en haut d'un mât avec un petit drapeau français en-dessous; un chef du Viet-Minh fit un discours pacifique, mais le lieutenant français ne fit pas présenter les armes à ses hommes, jugeant qu'on se payait leurs têtes.

Il n'y avait rien de changé; simplement on ne parlait plus de guerre mais de pacification. En conséquence, les hommes du Viet-Minh pris les armes à la main étaient tenus pour francs-tireurs et

généralement fusillés; pour obtenir d'eux des renseignements, on les torturait. De l'autre côté, les Viet-Minh massacraient les quelques soldats français qu'ils réussissaient à faire prisonniers.

La vie à Dran paraissait un peu monotone aux hommes; ils couchaient avec des femmes annamites ou bien faisaient venir des petits garçons; ils prenaient des photographies comme souvenirs et entouraient leur poste de plates-bandes décoratives. Ils chassaient dans la région, surveillaient les pistes et faisaient des patrouilles. Le lieutenant qui les commandait jouissait d'une certaine autonomie; sa « politique » tendait à prouver à la population que l'on pouvait bien s'entendre avec les Français : il suffisait de travailler; et il tâchait de leur procurer des graines. Parallèlement à son action organisatrice, il faisait un travail de filtrage : supprimer les éléments viet-minh convaincus de menées antifrançaises, utiliser les notables comme intermédiaires et les mous comme boys.

En juin, une patrouille difficile fut entreprise; les hommes marchèrent trois jours pleins dans la montagne : cent trente kilomètres à pied pour attaquer par derrière un village, concentration viet-minh. Blessés par leurs souliers, ils allaient pieds nus, ne prenant presque pas de repos. La Légion étrangère [1] devait monter par l'autre côté. A l'aube du quatrième jour, ils parvinrent au-dessus du village; Jean-Pierre C. s'était endormi dix minutes quand on lui commanda d'aller rejoindre sa place avec le fusil-mitrailleur qu'il portait. Avec des précautions de Sioux, ils cernèrent le village; la bagarre devait être rude (au fur et à mesure qu'ils approchaient, les renseignements touchant les forces adverses devenaient de plus en plus alarmants) et le lieutenant était inquiet; il comptait sur l'intervention de la Légion peu après. Mais le village s'était vidé. On prit le chef du village, voilà tout. Jean-Pierre C. tira avec son fusil-mitrailleur sur une baraque; une jeune femme en sortit en se tenant le bras; c'est la seule fois qu'il fit une victime. Ainsi les ordres avaient été mal transmis, la Légion n'avait pas été avertie. La fatigue des hommes était extrême; l'un d'eux, Favier, mourut, emporté par une pthisie galopante et devint aussitôt « le pauvre Favier ».

A la suite de cette patrouille reconnue vaine et effectuée sans que grand compte ait été tenu de la résistance physique des hommes, l'état-major de Dalat suspendit les activités de ce genre. Ceux qui

1. On sait que les légionnaires sont nombreux en Indochine; ils comptent dans leurs rangs une très forte proportion d'Allemands.

avaient participé à la patrouille furent envoyés sur le plateau, près de Dran, pour ainsi dire au repos. La plupart avaient assez de l'Indochine, soit qu'ils aient déjà passé des années dans l'armée, soit que, tel Jean-Pierre C., la vie qu'ils menaient maintenant leur parût dépourvue d'intérêt : ce n'était pas la peine de venir si loin pour ne rien faire. En tout cas, Jean-Pierre C. excita l'envie de ses camarades — tout comme à l'hôpital, quand on lui avait remis sa croix de guerre — quand il bénéficia en tant qu'étudiant d'une priorité de rapatriement.

Au début d'août, il partit pour Saïgon. Là, il connut les taxis-girls et fuma l'opium, pour voir ce que c'était. Sa caserne était dans un faubourg; un soir, en y rentrant, il s'arrêta sur une petite place et prit une sorte de bouillon; tous les Annamites le regardaient. Il fut malade comme une bête; on lui dit qu'il avait été victime d'une tentative d'empoisonnement; on connaissait d'autres cas semblables.

— Pourquoi t'es-tu engagé? demanda, sur le bateau, Jean-Pierre C. à un camarade rapatrié avec lui.

— J'avais fait une colonne pour et une colonne contre; dans la colonne contre, il y avait au moins trente raisons, et dans la colonne pour, une seule; je suis parti.

Aujourd'hui, Jean-Pierre C. est de retour à Paris. Il a repris ses études. L'année qu'il a passée en Indochine l'a durci. Quand son entourage lui dit : « Ça te fera de beaux souvenirs », il se met en colère. Non seulement il ne regrette pas un instant d'être parti, mais quand il lit dans les journaux des nouvelles d'Indochine, il voudrait y être. Avant son départ, il partageait l'appartement de sa famille; maintenant il a obtenu une chambre pour lui tout seul, au sixième.

Témoignage recueilli par J.-B. Pontalis.

UN SURRÉALISTE A LA SANTÉ

EXPÉRIENCE VÉCUE DE L'AUTEUR DE « SATAN A PARIS »

L'ancien abbé Gengenbach, chassé de l'Église à la suite d'une aventure amoureuse avec une actrice de l'Odéon, devint un adepte enthousiaste du surréalisme et signa un pacte officiel avec le Diable, à la salle de théâtre de la Société de Théosophie, en présence d'André Breton et du groupe surréaliste, en 1925. Dix ans plus tard, il se convertissait, pris de remords tardifs. Mais l'Église, au lieu de tuer le veau gras pour cet enfant prodigue revenu au bercail, lui fit manger de la vache enragée et lui imposa, comme expiation, de se retirer chez les disciples du Père de Foucaud, dans le Sud Africain... Gengenbach, obsédé sexuellement et sentimentalement par le souvenir de femmes aimées, ne put supporter cette pénitence et renonça à la vie d'ermite... Son refus de capituler devant le césaro-papisme romain lui valut de connaître la plus aventureuse et dangereuse des destinées. Il vient de faire l'expérience de la prison et la relate.

Lettre de Gengenbach à l'ex-secrétaire du Président de l'Académie Goncourt.

Prison de la Santé
Cellule n° ...x.
42, rue de la Santé, Paris (14e).
Ce 30 août 1946.

Chère Madame,

Quand cette lettre vous parviendra-t-elle?

Il faut que j'attende que sorte, prochainement, un des détenus libérés de notre cellule, qui me servira de messager, car tout notre courrier est intercepté et censuré.

Je ne pensais pas qu'un jour je vous écrirais d'une geôle sinistre de cette lugubre « Santé », mais il était écrit, sans doute, que je devais faire cette expérience.

Comme un oiseau en cage, aux ailes repliées, je vis, ici, entre les

quatre murs lépreux, aux couleurs gris crapaud, aux senteurs d'urine, d'une cellule crasseuse et nauséabonde, toute infestée de punaises, n'ayant pour nourriture que deux gamelles de soupe par jour et, pour couche, qu'une paillasse de vermine.

Si encore j'étais prisonnier politique! Mais non! C'est beaucoup plus bête que cela. Je suis ici, à cause de la distraction d'un impresario qui devait m'apporter dans un restaurant où il m'avait invité, un acompte sur mon scénario *Judas ou le Moine maudit.* Il s'est trompé de restaurant et j'ai été arrêté pour grivèlerie et filouterie de taxi. Ma bonne foi ayant été ensuite reconnue, je vais être « relaxé », comme ils disent, incessamment. Mais enfin j'aurai été retardé de quinze jours pour mes démarches cinématographiques et la grande vedette de cinéma, Edwige Feuillère, qui m'attend pour la négociation de mon film, doit se demander ce que je suis devenu.

Tout cela est de ma faute, d'ailleurs. Par fidélité stupide aux promesses de ma conversion, j'ai trop tardé à monnayer mon travail. Depuis plus d'un trimestre, les épreuves n'ont fait que s'accumuler dans mon existence. L'ensorceleuse Mme H. a disparu subitement de ma vie, sans me donner d'explications. Quant aux deux périodiques auxquels je collaborais, ils battent de l'aile, cherchent des capitaux pour redémarrer à la saison d'automne, et ne m'ont pas payé mes derniers articles. Mes espérances de rentrée d'argent étant déçues les unes après les autres, assailli et harcelé par les créanciers de tout poil, je décidai de négocier le scénario de mon film *Judas ou le Moine maudit.*

Mais je fus convoqué à la Nonciature du Vatican à Paris, où j'eus une entrevue avec le conseiller diplomatique du Nonce, Mr Wagnozzi... Puis, je reçus une lettre de Dom Claude-Jean Nesny, rédacteur à la revue des Bénédictins, *Témoignages*, cahiers d'humanisme chrétien. Ce moine qui s'est occupé de moi, l'hiver dernier, à La Pierre-qui-Vire, m'écrivait en substance ceci : « Si vous n'avez pas encore signé de contrat pour votre scénario *Judas ou le Moine maudit*, nous vous accueillerons encore volontiers à l'abbaye. Mais si vous avez déjà négocié ou traité avec un éditeur et que vous n'arrêtiez pas ces négociations, il est inutile que nous nous revoyions et nous vous souhaitons seulement beaucoup de malheur et de remords, dans le Christ. »

Impressionné par cette espèce de mise en demeure anathématique, je fus paralysé dans mes démarches et pourparlers, me demandant ce qu'il était opportun de faire. Et je pris le train pour Rouen, et l'autocar, ensuite, pour l'abbaye de Saint-Wandrille.

C'est là, vous le savez, que je me suis converti en 1935 et que je rédigeai le texte de mon étude *Surréalisme et Christianisme.* Cette

étude, d'ailleurs, m'était demandée comme abjuration. J'allai retrouver le religieux qui fut témoin de ma conversion, après le suicide de René Crevel, et qui, avec une main de fer dans un gant de velours, obtint de moi que je sacrifie tout, fortune, carrière politique, avenir littéraire, succès cinématographique et liaison amoureuse avec la filleule de Barthou. Ce religieux, Dom Chambat, actuellement Prieur de l'abbaye, a tout de même une responsabilité dans l'orientation de ma vie depuis dix ans. Je lui exposai mon cas : « Vous n'avez pas le droit, me dit-il, de vous enrichir avec les trente deniers de Judas. Acceptez tout, même d'être ouvrier d'usine, plutôt que d'acquérir la fortune et la renommée par ce moyen. » Je lui répondis : « En ce cas, mon Père, indemnisez-moi, ou accordez-moi un prêt d'honneur, car j'ai un passif à liquider, une situation matérielle tragique, et ne puis rester ainsi dans une position financière aussi humiliante socialement que menaçante légalement. »

Le Prieur soumit ma requête au Conseil administratif du monastère. L'abbaye est très riche, car, même sous l'occupation, elle a accumulé des bénéfices, grâce à sa fabrique de produits d'encaustique. Et les moines, disposant d'un nombre imposant de millions, songent à les investir dans la reconstruction de leur célèbre et historique église abbatiale, démolie sous la révolution. Mais l'Économe du monastère, qui est directeur commercial devant la loi et qui s'intéresse plus aux rentrées d'argent qu'aux retours d'enfants prodigues au bercail, ne m'accorda pas satisfaction. Non seulement je ne fus pas reçu comme d'habitude à l'hôtellerie de l'abbaye, et accueilli à la table familiale du grand réfectoire, aux célèbres petites colonnes de marbre rose, où Maeterlinck et Georgette Leblanc, au temps de l'expulsion des congrégations, firent jouer *Macbeth*, mais je dus me réfugier avec ma valise dans une auberge du pays.

J'étais revenu à Saint-Wandrille avec une sorte de ferveur amoureuse, comme à mon port d'attache spirituel et j'ai éprouvé un gros serrement de cœur en voyant que les moines m'empêchaient d'accrocher à ce port les amarres de ma pauvre barque bourlinguée et à deux doigts de chavirer. Pendant quinze jours, je tournai en rond autour du monastère, comme un exilé, un pèlerin maudit, un voyageur déboussolé. Et Dieu sait pourtant si j'aime l'Ordre de Saint Benoît, qui évoque pour moi, en ce siècle d'abominations et d'horreurs, souillé de honte et de crimes sans nom, la vision radieuse, dans sa grâce svelte et élancée, de la merveille du mont Saint-Michel. C'était l'époque de la robuste chrétienté, époque de foi granitique en laquelle se pétrifiait cette citadelle monacale du Mont, grâce aux efforts de géants de ces défricheurs d'âmes, de ces bâtisseurs, sculpteurs et poètes en froc noir, sur lesquels passait avec le zèle

dévorant du Christ, le souffle de beauté frémissante qui s'incarna pour les siècles, pierre devenue prière, dans la masse impressionnante de ce roc qui, surgissant de la marée montante, va s'amenuisant, par delà l'escalier de dentelle de pierre, en une flèche d'amour pointée vers la nue et aimantée vers la stratosphère archangélique.

J'étais révolté par la mesquinerie avare des moines modernes, qui contrastait à un tel point avec la munificence des anciens bénédictins du moyen âge. Et je finissais par me demander, en face de cette avarice, si tout le décor majestueux du catholicisme, les somptuosités de la liturgie romaine, les splendeurs des cérémonies, les ondulations psalmodiantes du chant grégorien aux cantilènes émouvantes, la magnificence rutilante des ornements gothiques, si tout cela ne dissimulait pas la dégénérescence d'un christianisme, dont la religion catholique actuelle ne serait que la contrefaçon et la caricature; d'un christianisme vidé de sa substance, et qui, fossilisé dans l'appareil imposant et vénérable des dogmes immuables et des liturgies mortes (qui esthétiquement, certes, ne manquent pas d'allure), laissait s'étouffer, sous le matérialisme des rites, l'esprit d'amour fraternel, de charité christique rayonnante, qui, avec l'amour de Dieu, résume toute la doctrine évangélique.

J'ai quitté Saint-Wandrille avec un froid à l'âme et le cœur ulcéré d'un homme qui s'est senti repoussé, qui a eu la sensation d'une désespérante déréliction. Et l'humiliation que j'éprouve ici à me trouver dans cette prison, condamné à vivre dans la pénible promiscuité de délinquants auxquels j'essaie pourtant de faire du bien, en les arrachant à leur morne et lugubre ennui, à leur animalité, à leurs grossières réactions de vengeance de pauvres bêtes emmurées vivantes, cette humiliation est moins dure pour moi que ne le fut l'amertume éprouvée à Saint-Wandrille.

Je me demande si tous ces religieux qui vivent à l'abri de nos angoisses, sortiront, un jour, de leurs cagoules noires de momies, de leurs carapaces séculaires, de ces coules monastiques où ils se replient, comme des vers à soie, dans leurs cocons liturgiques, pour éclater à la tragique lueur du drame de notre époque, pour voir grand, pour comprendre avec intelligence et mansuétude un pécheur surréaliste, comme l'eussent compris un saint Bernard, un saint Colomban, âmes de braise, cœurs d'apôtres incendiaires, qui font craquer les cadres étroits où s'enferme le bénédictin stéréotypé, le bénédictin scoliaste, enlumineur, patient déchiffreur de manuscrits ou copiste d'in-folios, scribe de vitrail médiéval, ou fantomatique hôte des bibliothèques d'antan.

Je revins à Paris, bien décidé, cette fois, à vendre mon scénario

Judas ou le Moine maudit. Deux portes m'étaient ouvertes : une qui aboutissait à Madeleine Sologne, l'autre qui aboutissait à Edwige Feuillère. Je fus tout particulièrement recommandé à cette dernière par un rédacteur de *Paris-Hollywood.* Il m'adressa à cette grande vedette (femme supérieurement intelligente qui vient d'interpréter le principal rôle féminin dans *l'Idiot* de Dostoïewsky) en ces termes : « Je vous prie d'accueillir, madame, une des personnalités les plus attirantes et les plus pittoresques de notre époque, et je suis sûr que vous me remercierez de vous avoir fait connaître E. de Gengenbach. »

J'avais donc toutes les chances pour moi, tous les atouts dans mon jeu. Edwige Feuillère était en vacances, mais un impresario convint d'un rendez-vous, avec moi, dans un restaurant, pour me verser un acompte sur mon film... J'étais à l'heure au restaurant convenu, mais l'impresario n'avait pas noté sur son calepin l'heure et l'endroit exacts. Je l'attendis; voyant qu'il ne venait pas, je commençai de déjeuner et me commandai un repas pantagruélique qui n'avait rien de monacal. Mais, avec une anxiété de plus en plus grande, je me rendis compte que j'allais me trouver, seul et sans écus, en face d'une respectable addition à régler. Je téléphonai dans toutes les directions; ce fut peine perdue. J'expliquai au patron du restaurant ce qui m'arrivait et lui promis de revenir le payer, en lui laissant mon portefeuille et mes papiers en caution. Je sautai dans un taxi et me fis conduire chez un de mes amis, rédacteur en chef d'un hebdomadaire littéraire, où j'avais fait paraître un reportage sur la bombe atomique. Il était parti en vacances. Je me fis conduire à diverses autres adresses : personne n'était là. Je jouais de malheur et le chauffeur, croyant que je me moquais de lui, m'arrêta brusquement devant un commissariat en disant que j'étais parti d'un restaurant sans payer et que je n'avais pas le moyen de le payer... lui, chauffeur. Or, je devais trouver plus tard, dans une poche, de quoi régler largement le chauffeur. Mais c'était trop tard. Je fus conduit au poste de police. Je ne pensais pas que je ferais ainsi connaissance, un jour, avec des lieux que je croyais réservés uniquement aux malfaiteurs. Ce fut d'abord le triste et puant cachot du Commissariat de Police. C'est là qu'on m'enferma comme un bandit de grand chemin, en me laissant, abandonné et sans nourriture, pendant dix heures de suite, dans l'obscurité empestée du local. A 23 heures de la nuit, on m'emmena du commissariat au Dépôt, dans la voiture cellulaire, vulgairement nommée « panier à salade », qui fait halte à chaque commissariat pour y ramasser les « déchets de la journée ». Cette voiture se compose de casemates exiguës, où chacun est cadenassé et serré comme dans un presse-purée.

Après le cachot du commissariat, je connus le Dépôt. Là, comme au commissariat, je dus remettre tout ce que j'avais sur moi, papiers, souvenirs, objets personnels. On m'enleva mes bretelles, mes lacets de souliers et même mon rosaire dominicain. Nous fûmes entassés à vingt dans une cellule où l'on était obligé de s'allonger pour dormir sur un dallage tout sale. Au lendemain de cette nuit d'insomnie pendant laquelle je répugnai à m'étendre près de la tinette commune, aux émanations excrémentielles, je fus mis tout nu, passé à la toise, photographié de profil et de face, examiné par devant, par derrière, sous toutes les coutures, par les services d'identification de l'anthropométrie. Le substitut du procureur de la République n'ayant pas voulu reconnaître ma bonne foi, je fus envoyé à la Santé pour y être écroué.

Je fis donc connaissance avec la Santé. Amené là avec des voleurs et délinquants de toutes catégories, je passai la nuit dans une cellule provisoire où je dus partager deux paillasses avec cinq codétenus, sous de misérables couvertures parcourues de punaises. Auparavant, on avait à nouveau pris mes empreintes digitales, établi mon signalement. Le lendemain se renouvela la même comédie qu'au Dépôt. Nous fûmes entassés à trente dans un local sinistre et toujours puant, avec l'inévitable tinette commune. Je fus à nouveau déshabillé, fouillé, dépouillé de tous mes objets personnels et, après avoir reçu la douche, je fus enfermé dans ma cellule définitive, muni d'une gamelle, d'un quart et d'une cuiller.

Quelle humiliation pour moi de me trouver ainsi dans ce réduit lugubre, où l'on ne voit que deux carrés de ciel à travers les barreaux de deux lucarnes! Nous y sommes comprimés à dix, tels des bestiaux dans un wagon de marchandises. La cellule, de 3 m. 60 de long sur 3 m. 50 de large, comprend en tout quatre paillasses pourries, remplies de vermine, sur lesquelles nous devons nous coucher à dix. J'ai dû m'allonger par terre, à proximité de l'inévitable tinette, dans laquelle chacun vient, à tour de rôle, uriner et se soulager. Au point de vue alimentaire, tout est déplorable et l'on se demande si l'on a voulu intentionnellement transformer la Santé en une fabrique de tuberculeux. Le matin, au réveil, on reçoit un quart d'une boisson chaude qui est une lavasse de café; ensuite trois cents grammes de pain de prison. A onze heures du matin et cinq heures du soir, nous est distribuée pour toute nourriture une gamelle de soupe qui est une bouillie où surnagent quelques carottes, quelques morceaux de choux et de pommes de terre. Tel est le menu de la journée. Il n'y a pas de cantine. De temps en temps nous pouvons nous procurer, avec notre argent, des prunes, des tomates, du raisin. On ne peut tromper sa faim que grâce aux colis. Encore faut-il avoir un correpondant à Paris qui veuille bien vous ravitailler...

Pour moi, je me sentais tellement m'écrouler sous la honte et la tristesse que je ne songeais à appeler personne à mon secours quand je suis arrivé. D'ailleurs les colis ne sont distribués qu'une fois par semaine et par lettre alphabétique. Or, comme ma lettre ne sort que dans une semaine, je dois me contenter de la gamelle de soupe. Heureusement que des voisins charitables m'ont donné un peu de saucisson, de fromage et de confiture pour mettre sur mon pain.

J'ai l'impression de vivre un cauchemar, d'être loin de la terre, de la civilisation, dans les royaumes du Très-bas. Et l'on pourrait, à l'entrée de ce lieu, mettre en lettres fulgurantes la phrase bien connue de Dante, dans la *Divine Comédie*, à l'entrée de l'Enfer :

> *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.*
> Vous qui entrez, laissez toute espérance.

J'aurais, chère madame, bien des choses à vous dire sur ce qu'a de barbare et de primitif le régime pénitentiaire français. Tout le personnel de la chiourme est composé de petits tyranneaux en uniforme qui se prennent pour des Nérons en herbe.

Mon avocat, après entrevue avec le juge d'instruction, m'a fait savoir que je serais mis incessamment en liberté. Il s'est arrangé pour qu'Edwige Feuillère me croie à Saint-Wandrille. J'irai la voir sitôt sorti d'ici. Et j'irai vous voir aussi.

En vous disant à bientôt, je vous prie d'agréer, chère Madame, l'expression de ma respectueuse confiance.

GENGENBACH.

CHRONIQUE LITTÉRAIRE

PETIT SUPPLÉMENT A DES « APERÇUS » DE LITTÉRATURE YANQUIE

Quoi qu'on en dise, quoi que j'en aie parfois pensé, les guerres de notre siècle contribuent à favoriser le cheminement des idées. Et non pas seulement de vainqueurs à vaincus, ou de ceux-ci à ceux-là. Deux alliés sentent qu'il leur importe de feindre l'un pour l'autre quelque intérêt qui ne tire pas à conséquence et qui donne à des épreuves communes, dont la politique pourrait contester la sagesse, une ombre au moins de justification. Tel, qui vous chicane quelques tonnes de charbon ou quelques navires marchands, volontiers vous cédera les droits de traduction pour ses plus fameux écrivains. Ce qui nous vaut, depuis deux ans et demi, un déluge d'ouvrages américains, ou, pour mieux dire, yanquis. Mais comme, en dépit du peu de poids dont pèse la littérature quand se joue le sort des peuples, l'influence des écrits n'est pas tout à fait nulle, les passions qui divisent aujourd'hui la planète en deux camps retranchés jettent vers la littérature américaine cette moitié de la France qui redoute le socialisme, tandis que ceux qui jurent par Staline admirent surtout Ehrenbourg. De sorte que cet échange de livres, qu'on voulait croire anodin, acquiert une curieuse gravité et que l'*Office of War Information*, quand il nous prodigue sa propagande, reste fidèle à son enseigne : on prépare déjà la prochaine dernière.

Sans doute n'avons-nous point attendu 1945 pour nous initier aux lettres américaines. Faulkner, Steinbeck, Dos Passos et *Babbitt* nous étaient familiers. Nous commencions à connaître Melville. *Mesures* avait ouvert pour nous quelques archives peu connues et retouchait l'image, un peu conventionnelle jusque-là, que nous nous faisions de l'écrivain yanqui. Mais, depuis la délivrance, on nous comble : chaque hebdomadaire, chaque revue mensuelle y va de son numéro américain, *Esprit*, *Fontaine*, *Renaissances*, ou *La Gazette des Lettres*.

S'ajoutant aux reportages de ceux qui, pour avoir passé quelques jours à New-York, nous gratifient d'un volume, cet ensemble de textes finit par donner aux Français un commencement d'idée sur le pays du *cauchemar climatisé*, comme l'appelle Henry Miller. Un commencement d'idée fausse : documentaires bâclés, recueils tendancieux l'emportent de beaucoup. Combien de Salsettes ont récemment découvert l'Amérique, l'ont fuie à Mexico et nous la peignent idyllique? N'est-ce pas, Jules Romains? Combien d'écrivains besogneux ont accepté de signer, encore bourrés d'américanismes, des douzaines d'articles sur autant d'écrivains qu'ils n'avaient jamais lus? Authentiques *voix d'Amérique*, en vérité. N'est-ce pas, Nelly Vaucher-Zananiri? Alors? Où trouver un guide sûr?

Voici précisément des *Aperçus de littérature américaine*, par Maurice-Edgard Coindreau, professeur à Princeton et traducteur de plusieurs romanciers connus. Quelques monographies (Faulkner, Caldwell, Hemingway, Thomas Wolfe) et quatre essais plus généraux composent ces *aperçus* dont le titre discret définit bien le caractère. N'y cherchez surtout pas une vue d'ensemble, ou quelque ordre de valeurs. L'ennuyeux Thomas Wolfe y bénéficie d'une attentive étude; Henry Miller n'est cité qu'une fois en deux lignes, et sans que le si beau *Colossus of Maroussi* figure à l'index des ouvrages mentionnés. Vainement y ai-je voulu lire le titre de la seule pièce dont j'aie gardé le souvenir et que j'estime : *Run little chillen*. *Aperçus* sommaires, on le voit; prises de vues hâtives sur le genre romanesque (classé en picaresque, alcoolique et universitaire; soit, puisque toute classification ne peut qu'être capricieuse). Moins riches de noms propres que les *Voix d'Amérique*, ces essais leur sont supérieurs. On peut les lire. Je regrette pourtant le soin que prend M. Coindreau de se désolidariser, en chaque occasion, de celles des œuvres américaines qui prennent un parti politique violent. Comme si Dante, Corneille, Firdousi, Balzac, Zola, El Moutannabbi, comme si Pascal ou d'Aubigné n'avaient pas, dans leurs œuvres, adopté des partis subversifs, politiques ou religieux. Comme si M. Maurois, pour qui M. Coindreau garde tant et trop d'indulgence, n'avait pas pris, avec toute la véhémence atténuée dont il est encore capable, le parti de Pétain et de Darquier de Pellepoix. A vrai dire, il semble que M. Coindreau soit surtout gêné par les écrits américains qui prêchent la révolution, démasquant ainsi, sans que sans doute il le veuille, l'ambiguïté de ce sentiment qui précipite aujourd'hui vers Dos Passos, Caldwell ou Steinbeck une bonne partie des lecteurs

bien-pensants. Parce qu'elle veut s'appuyer sur le capital yanqui afin de mater les forces ouvrières et de faire échec à la Russie des Soviets, la droite française se voit condamnée à fêter une littérature dont les meilleurs représentants critiquent sans pitié le capital et le racisme américains. Si les bourgeois conservaient un peu de cervelle, c'est à Moscou qu'ils accorderaient leurs éloges, et plus généralement aux arts bolchevisés, car le bolchevisme est le parti de l'ordre, du travail, de la famille, de la patrie : celui de la morale, du catéchisme et des académies. Mais non; plus soucieux de gros sous que de principes, nos bourgeois jouent l'Amérique et restent en coquetterie avec un art qui les condamne sans appel. Cependant que, pour des raisons complémentaires, la gauche française boude la seule littérature d'aujourd'hui qui, avec la française, conserve quelque sens des valeurs révolutionnaires. En Miller, elle dénonce l'anarchiste et la grossièreté; en Hemingway, celui qui condamna Marty et sa politique espagnole; en tel autre, demain, elle honnira le pédéraste, etc. La gêne de M. Coindreau et l'accueil hargneux que lui firent les communistes révèlent assez bien l'étrangeté de notre temps et la mauvaise conscience de notre bourgeoisie.

(En dépit de leur masochisme, les ploutocrates français n'eussent peut-être pas accueilli avec tant de faveur ces livres qui les bafouent, s'ils n'y avaient humé quelques relents d'exotisme et d'érotisme. Le viol avec épi de maïs, dans *Sanctuaire*, les « gros mots » de Caldwell, les « obscénités » de Miller ont favorisé le livre d'outre-Atlantique.)

Les yanquis, eux, ne se trompent nullement. Ils n'aiment pas ce qu'on appelait, vers 1920-25, l'École de Chicago, et dont ils dénonçaient l'*unamerican* âpreté. Vingt ans plus tard, mêmes plaintes dans le *Chicago Daily News*, contre la Nouvelle École de Chicago : Richard Wright, James T. Farrell, Nelson Ahlgreen, à qui l'on reproche (un M. Carl Peterson, *common man*) de n'écrire de Chicago et des États-Unis qu'avec « amertume et désespoir », discréditant ainsi le Middle-West, « couvrant de boue notre ville et son nom ». Nous connaissons l'antienne, car nous avons lu quelques articles sur Balzac, et sur Zola.

M. Coindreau se demande, lui aussi, pourquoi tant d'écrivains américains se livrent au plaisir de nous faire souffrir? Par coquetterie d'intellectuels? Mais nul n'est moins *intellectuel* qu'un écrivain américain. Par brutalité d'hommes de gauche? Parce que le public, infantile (*cet âge est sans pitié*), veut de gros effets et de grosses

ficelles? Mais les gens de gauche pèchent plutôt par humeur humanitaire; mais les enfants aiment surtout Jules Verne et Lewis Carroll. Faut-il se contenter de l'opinion que proposait Pearl Buck : « Dans une littérature aussi jeune que la nôtre, les écrivains écrivent les livres qui sont simples à écrire et à lire »? Allons donc! Si tout ce qui compte aujourd'hui, en Amérique du Nord, condamne l'homme américain, les mœurs yanquies et, de l'alcoolisme au lynchage, du capitalisme à la vie universitaire, tout ce sur quoi s'édifie le culte du dollar, c'est apparemment que cette « civilisation » ne peut pas plus satisfaire un yanqui intelligent qu'un Européen généreux les haines nationales où l'on essaie de l'avilir. Et de même qu'il est beau, qu'il est nécessaire que, malgré Adolf Hitler, nous restions Européens, avec Mozart et Nietzsche, de même convient-il que M. Ford, Mgr Spellman et les Daughters of American Revolution traitent d'« unamerican » les meilleurs Américains, ceux que nous lisons et que nous admirons, ceux qui nous permettent de souhaiter que survive quelque chose après le déluge où périra le dieu-dollar.



Oui, l'étrange aventure, celle des lettres américaines! « Chacun sait, dit Jean Paulhan, qu'il y a de nos jours deux littératures : la mauvaise, qui est proprement illisible (on la lit beaucoup); et la bonne, qui ne se lit pas. C'est ce qu'on a appelé, entre autres noms, le divorce de l'écrivain et du public. » Or, s'il existe en Amérique une abondante production de livres illisibles, que tout le monde lit, et quelques bons livres qu'on ne lit guère, ce sont les meilleurs qui nous viennent en traduction. Nos éditeurs sauraient-ils s'entourer de lecteurs perspicaces? ou si plutôt le livre américain moyen (celui qui atteint là-bas des tirages monstrueux) inassimilable qu'il est pour un cerveau français, encouragerait nos éditeurs à nous dispenser d'histoires édifiantes sur la robe de Jésus-Christ? Pour un Français, qui n'a pas pu ne pas souffrir, au Caire ou à Bruxelles, à Stockholm ou Amsterdam, à Mexico ou à New-York, en interrogeant les libraires sur la réputation des écrivains français, c'est un douloureux réconfort de constater que, du moins, en France, on apprécie Melville, *The Scarlet Letter*, Faulkner, *Tortilla Flat* (il est vrai que l'Amérique produit peu d'œuvres comme celles de Jouhandeau ou Léautaud; à supposer qu'elles existassent, saurions-nous les reconnaître, les apprécier et les traduire?) Bref, par leur qualité même, les aperçus

que nous avons des lettres américaines faussent notre jugement. Alors que le lecteur américain ignore Montherlant et *Le Paysan de Paris*, mais qu'il connaît Maurois, Romains et Dekobra, nous ignorons les Maurois du Middle-West et les Romains niouyorquais, mais nous connaissons *Sartoris* ou *Trouble in July*.

Pour compléter les aperçus de M. Coindreau, et plutôt que d'ajouter aux siens un essai sur Miller ou sur Kenneth Patchen, je voudrais donc introduire un Français dans l'univers littéraire du *common man* de Chicago.

Michigan Avenue! Entrons dans une librairie. Quel dépaysement! L'aspect du livre, d'abord. Imprimé sur papier de meilleure qualité que chez nous, en caractères plus gros, on le vend toujours entoilé, protégé à la fois et orné d'une couverture bariolée (« jacket ») où le titre et le sujet sont grossièrement illustrés; sur l'un et l'autre revers (« flap ») de la couverture, s'étale un éloge de l'auteur et de son œuvre, plus indiscret encore que nos prières d'insérer — lesquelles du moins sont destinées aux seuls critiques. Il s'agit d'aguicher le chaland : car un livre moyen, essai ou roman, se vend de $ 2.50 à $ 3.50, et donc très cher, puisqu'un maître de conférences à l'Université gagne par mois 150 dollars. Depuis quelques années, un nouveau produit se répand sur le marché, le *pocket-book*, qui se vend 25 cents; de marges et de format réduits, il se recommande par une couverture plus criarde encore que celle des *jackets*, et glacée : la misère dorée. Bazars et drug-stores proposent déjà les *pocket-books*; on les verra bientôt dans les postes d'essence, les *Bar B. Q.* et chez les madames pipi. Ceci encore nous surprend : le grand nombre des stands où l'on trouve le *pocket-book*, le petit nombre des véritables librairies. Nous voici pourtant chez Brentano's. A côté de chaque comptoir, des piles de livres : plusieurs dizaines l'un sur l'autre. Ce sont les *best-sellers*, les livres qui se vendent le mieux et pour lesquels, par chance, nous n'avons point de mot tout fait. L'acheteur sait donc déjà quels ouvrages il peut acheter. Pour l'aider à se décider, la direction a pris soin d'afficher la liste officielle des *best-sellers* de la semaine. Elle paraît dans les suppléments littéraires dominicaux de plusieurs grands quotidiens. Un ingénieux système de colonnes et de pâtés vous permet de savoir instantanément, par ordre de mérite, les huit, dix romans et la douzaine d'essais que tout Américain peut acquérir (doit acquérir) cette semaine-là. Puisque vous habitez Chicago, vous consultez la colonne correspondante; Bostonien, c'est à la rubrique *Boston* que vous deman-

deriez ce qu'il vous faut acquérir. Il arrive en effet que l'ouvrage le plus prisé à Chicago ne soit à Boston que le second *best-seller*. On sent le prix d'une exacte information.

Passée la zone des *best-sellers*, vous atteignez celle des anthologies. Imprimées en œil plus fin que les romans, elles se recommandent au client par le grand nombre des lignes, des mots et des lettres qui en composent le tissu, et dont le total exact vous est bruyamment indiqué. Huit cent mille mots pour deux dollars : *buy and save*. Ces anthologies, très demandées, ont plusieurs autres avantages. Elles groupent, sous des chefs variés, des œuvres dont l'unité ne peut faire aucun doute : les cent meilleures *short-stories* de 1946, les dix pièces les plus courtes parues depuis dix ans, les quatre-vingt-seize chefs-d'œuvre des lettres contemporaines, ou les six douzaines d'histoires édifiantes où l'on parle de canaris. De plus en plus souvent, ces anthologies sont en forme de *digests : La Guerre et la Paix*, le *Quichotte*, la *Divine Comédie*; à quoi bon en lire le texte intégral, ce qui prend du temps (or *time is money*) quand un officieux éditeur vous en donne en vingt pages la substance et l'intrigue. Consacrez à lire, ainsi digérés *pour vous* et déjà réduits en chyle, en bouillie, les cent œuvres-clés de la littérature universelle (y compris *Le Roman de Genji*), le temps que vous gaspilleriez à connaître d'un bout à l'autre l'*Education sentimentale* ou *Vanity Fair*; vous centuplerez votre culture à peu de frais : deux dollars ou trois dollars cinquante. Les oignons déshydratés ont gagné la guerre. Déshydratons Shakespeare, comprimons Platon et nous gagnerons la bataille de la culture. Les *Digests* prospèrent en effet. A l'étranger, on ne connaît guère que le *Readers Digest*. Encore, le connaît-on fort mal; on ignore le plus souvent qu'il tire à quelque douze millions d'exemplaires, qu'il existe en plusieurs langues (espagnol, arabe et chinois) des éditions revues et adaptées; et que, durant la guerre, on préparait la maquette d'une édition française. J'espère, pour mon pays, qu'elle ne verra jamais le jour; car, non seulement le *Readers Digest* résume et récrit pour ses lecteurs de la littérature dont l'original atteint le niveau intellectuel d'un enfant de quinze ans, mais encore il se propose d'asservir doucettement l'humanité; et voici comme : le bon lecteur s'imagine que les fabricants du *Digest* choisissent dans la presse américaine des articles d'intérêt général. Pas si bêtes! Certains « papiers » sont commandés ferme et payés *cash* (1.500 dollars les huit ou dix pages). D'autres, composés par des spécialistes plus sagement payés, sont placés par le *Readers Digest*

dans tel ou tel périodique de son choix, où il n'aura plus qu'à les aller chercher. De sorte que, camouflée en libéralisme, cette prétendue anthologie constitue la plus subtile et la plus grandiose tentative de propagande totalitaire. Le monde entier accepte peu à peu l'idéologie des patrons : religion du dollar, haine du juif, mépris du noir, en attendant un bon petit fascisme, « tempéré » de *coca-cola* trois fois par jour sous peine de mort. Les Américains avertis, quelques milliers, sont effrayés; je leur dois ces détails. Mais douze millions de nigauds se régalent du poison, sans compter qu'il existe au moins deux douzaines de contrefaçons, ou de succédanés : catholique, vous disposez tous les mois d'un *Catholic Digest*; disciple of Christ, d'un *Protestant Digest*; femme, du *Women's Digest*; nègre, du *Negro Digest*; cochon, du *Sex Digest*. Vous voilà donc au milieu d'une librairie, entouré des *best-sellers* et des *Digests*. Je vous dispenserai d'une visite au rayon des *pulp magazines*, genre *Liberty*, mais non pas d'apprendre que plusieurs d'entre eux se signalent à notre admiration par un minutage rigoureux de chaque texte imprimé : *se lit en trois minutes cinquante-cinq secondes*; ou bien : *en sept minutes quarante secondes*; ce qui apparemment favorise la digestion. Allons vers les *Œuvres complètes*. De riches éditions que le *common man* n'aurait aucune raison d'envier puisqu'il a, lui, cent chefs-d'œuvre pour deux dollars. *Ses* cent chefs-d'œuvre. Une dame marchande; elle finit par commander deux mètres (ou trois mètres vingt-cinq) de livres reliés ne dépassant pas sept pouces de haut. Pour orner une étagère, vous comprenez, ou bien un *cosy-corner*. Un jeune professeur d'université passera maintes fois devant ces Œuvres complètes; ce n'est pas pour lui qu'elles furent imprimées. A la rigueur, en se privant de cinéma, il pourra s'acheter chaque mois un ou deux volumes imprimés à la Colt Press, ou à New Directions, ou dans telle autre des rares maisons qui essaient d'imposer à l'Amérique des ouvrages dont l'ambition première n'est pas d'avoir un « market ».

Market, le marché, telle est, en effet, la première et à peu près la seule exigence d'un éditeur sérieux. Une condition comme celle de Jouhandeau ou de Paul Léautaud, celle de grands écrivains acceptés comme tels, publiés comme tels à mille ou quinze cents exemplaires, et parfaitement ignorés du public, on la conçoit malaisément outre-Atlantique. Imprimer vingt volumes d'un écrivain qui ne rassemble jamais plus de mille acheteurs, bon pour un philanthrope; pour un éditeur, non.

***

Si le lecteur pouvait opposer aux *jackets* un goût formé, aux listes des *best-sellers* une culture exigeante, il n'y aurait que demi-mal. Mais le public sur lequel compte un éditeur américain, ce n'est jamais les quelques centaines de personnes qui comptent, les quelques milliers (deux ou trois) de lecteurs un peu dégrossis; tout éditeur yanqui cherche toujours le *best-seller*, c'est-à-dire un demi-million d'acheteurs, au minimum. Or, cet acheteur, quel est-il?

Chaque civilisation se crée son homme accompli : les Cathares n'étaient pas les seuls à vénérer leurs Parfaits. Au moment même où les Grecs élaboraient leur idéal du *kaloskagatos*, les Chinois formaient le *kiun tseu*; plus tard, nous eûmes le saint, le preux, le cortegiano, l'honnête homme, le gentleman. Depuis quelque temps, grâce à Louis Aragon, nous avons le communiste. Rien de tel en Amérique. Il existe encore quelques vestiges d'humanisme : E. K. Rand, par exemple. Au tableau d'honneur des quotidiens, c'est pourtant Mr. W. C. Black dont vous admirez la photo, « le $ 150.000 vice-président de la Kako Kalo, qui vient d'être élu président de la Koko Lako, au salaire de $ 250.000 ». Pour les femmes, la *pin-up girl* au sourire qui me rappelle toujours le réflexe olfacto-labial de l'étalon en rut. La *star* tient lieu de sainte, l'*executive* d'honnête homme. S'il avait du temps, l'*executive* pourrait s'orner l'esprit; c'est souvent un homme intelligent; j'en ai connu quelques-uns d'admirable culture, surtout parmi les Juifs. Mais il travaille trop. Les universitaires, qui forment en France une grande part du public cultivé, sont là-bas bœufs de labour aux yeux bandés, qui tournent dans leur *special field. What is your special field?* telle est la première question qu'on vous pose. Ne répondez pas : la philosophie. Ça ne fait pas sérieux; répondez : « Depuis vingt ans j'étudie les gloses de Maximilianus Puteanus sur les œuvres perdues d'un philosophe byzantin dont nous ignorons jusqu'au nom. » A la bonne heure! Vous ignorez naturellement les gloses que Minimus Puteanus accumula sur le même sujet, car vous êtes un bon esprit. Vous ne vous dispersez pas. L'Université de Bâton-Rouge, qui m'avait engagé, peu après me décommanda : elle ne pouvait plus me donner de contrat puisque, non seulement je possédais les diplômes requis pour enseigner la littérature française, mais, en outre, certains grades juridiques, ou de chinois, qui me disqualifiaient. Je n'avais pas de

special field. Il est vrai qu'en arrivant à l'Université de Chicago j'eus l'occasion d'enseigner à plusieurs de mes collègues yanquis, très forts en vieux français — ils avaient lu toutes les chansons de geste, tous les fabliaux, tous les recueils de proverbes médiévaux — les noms de Dos Passos et de James T. Farrell. Si l'on est contraint, quand on écrit des grammaires allemandes ou françaises à l'usage des professeurs, de composer des « simplified grammars for teachers», imaginez ce que peut devenir l'esprit des étudiants et celui des élèves. Combien de jeunes Français, réfugiés aux États-Unis, et qui s'inscrivirent dans un *college*, eurent la surprise d'y devenir les meilleurs en composition anglaise : leurs maîtres admirant la richesse du vocabulaire, la variété de la syntaxe [1]. L'élève des *high schools* (ce qui tient lieu, ou plutôt ne tient pas lieu de nos lycées) ne peut lire dans le texte *Treasure Island*, qu'on doit récrire pour lui en *Basic English*, ainsi que le signalait avec tristesse un des rares mais un grand pédagogue américain, Robert Maynard Hutchins, président de l'University of Chicago, celui qui, précisément, prenant prétexte de ce fait et d'autres analogues, dénonçait dans *Fortune*, et ailleurs, *our national illiteracy* [2], l'inculture nationale.

Les mâles ne fournissent guère de lecteurs car, pour le malheur des lettres américaines, l'oisiveté n'est permise qu'aux femmes de la bourgeoisie, et surtout aux veuves d'*executives* qui peuplent dans chaque ville plusieurs *apartment hotels* où elles vivent des rentes que, vers 55 ans, après une crise cardiaque, leur laissa un alcoolique et laborieux époux. Voilà, pour les *best sellers*, et pour les *Book of the Month Clubs*, une clientèle idéale : ni le temps, ni l'ennui, ni l'argent ne manquent à ces pauvres femmes. Ou bien serait-ce un hasard si les *super-best sellers* furent composés par des femmes pour des femmes : *Gone with the Wind*, par Margaret Mitchell;

1. Les livres écrits là-bas en anglais par des Européens (G.-A. Borgese, italien; Raoul-C. Faure, français, auteur de *The Spear in the Sand*) sont également remarqués pour la richesse de leur vocabulaire.

2. Avec 850 mots anglais et quelques règles de grammaire, on a construit un sabir dont les Anglo-saxons espèrent que sa pauvreté lui permettra de conquérir la planète. C'est le *Basic English.* On a récrit la Bible et Shakespeare, en n'utilisant que les 850 mots ainsi sélectionnés (si l'on peut dire). Comme disait (est-ce le *New-York Times* ou le *London Times?*) : « Désormais, Shakespeare deviendra « grand reading for everybody. » Un de mes collègues de Chicago, le professeur Algernon Coleman, devait sa brillante carrière au courage qu'il avait eu de récrire *Madame Bovary* en n'employant que les 1.200 ou les 2.000 mots les plus fréquents de la langue française. Il existe déjà une bibliothèque composée en *Basic English.*

Forever Amber, par Kathleen Windsor (j'apprends que Mary Jane Ward est en passe de conquérir à son tour la faveur du vent populaire).

L'idéal démocratique, toujours cher aux cœurs yanquis, aggrave cette situation. Je m'explique : il existe aux États-Unis des grands magasins spécialisés dans la vente par correspondance aux petites gens des campagnes. Ces *Mail order houses* publient d'énormes catalogues, mille ou quinze cents pages, et qui sont distribués à quinze cent mille, voire deux millions d'Américains. Mais le rapport?... Attendez! J'aime les catalogues; avec le *Petit Larousse illustré*, le catalogue du Louvre et ceux du Bon Marché furent, pour mon enfance, les messagers du luxe et ceux de la poésie; il m'en reste pour eux de la tendresse et une curiosité qui fut là-bas comblée. J'y lus un jour, en substance, l'annonce que voici : « Révolution sensationnelle : dans un prochain numéro de notre catalogue, nous publierons un chapitre témoin de divers romans qui nous paraissent de nature à intéresser nos lecteurs. Ceux-ci rempliront un bulletin de vote, indiquant leur préférence. Nous publierons le livre dont le chapitre témoin aura réuni le plus grand nombre de *vos* suffrages et nous en tirerons un nombre d'exemplaires égal à celui des lecteurs de notre catalogue. Enfoncés, les *best sellers*, qui n'atteignent, et péniblement encore, que les 6 ou 700.000! Nous tirerons, nous, à deux millions et, pour la première fois dans l'histoire des lettres, un livre *wont be selected, but elected*, un livre *ne sera pas choisi, mais élu. Wont be selected, but elected*, je garantis la formule. Baudelaire l'avait dit, qu'un jour ils éliraient Dieu au suffrage universel.

Je m'apprêtais à conclure ce paragraphe : « Le niveau moyen du lecteur américain serait donc à peu près celui d'un garçon français de quinze ans », lorsque je pris connaissance de l'enquête d'un professeur qui enseigne aujourd'hui à l'Université de Pittsburg. Ce savant spécialiste estime que les ouvrages qu'on offre au public yanqui conviennent à l'enfant de dix ou de douze ans, celui de nos sixièmes. Quant aux femmes, les livres qui leur plaisent atteignent à peu près au niveau mental d'un élève de septième. Je m'en voudrais de contredire un homme évidemment bien renseigné, qui n'a pas mes raisons de vouloir embellir les choses (ne serait-ce que la courtoisie à l'égard d'un allié, ou le respect que commande la force) et dont toute l'ambition serait de voir un jour son pays devenir aussi puissant par l'esprit qu'un enfant de quatorze ans.



Haute ambition, certes; irréalisable aussi longtemps que pèseront sur les lecteurs et sur les éditeurs les forces d'abrutissement qui règnent aujourd'hui sur eux.

D'abord, le cinéma. J'ai dit que l'éditeur pourchasse le *best-seller*. Presque tous les *best-sellers* sont achetés par Hollywood, qui parfois n'en retient que le titre. Cela suffit. Un film peut rapporter dix, vingt, cinquante fois plus que le plus gros tirage, de sorte qu'on en vient, outre-Atlantique, à n'écrire que les livres qui pourront ensuite passer comme scénarios. D'où surenchère d'intrigues à ficelles, de pathos, d'effets vulgaires, toutes conditions du succès populaire qu'exige tout cinéma, et plus encore le cinéma capitaliste. Si l'intrigue d'un récit allèche les seigneurs qui régentent les studios, l'écrivain peut espérer un contrat de scénariste : cinq ou dix millions de francs par an; trop heureux celui à qui Hollywood permettra encore (à supposer qu'il le puisse, travaillant comme il fait cinq jours et demi la semaine) de publier en librairie. On tolère en effet, dans la libre Amérique, qu'un forban du ciné contraigne l'écrivain à ne produire que pour la firme à l'intention de laquelle il compose des scénarios, scénarios que la maison se réserve le droit de ne pas porter à l'écran. L'écrivain qui passe par Hollywood, comptez-le perdu pour les lettres. Et comptez ceux qui résistent aux millions! Cain, Faulkner, Steinbeck, Hemingway ont succombé. Je ne parle pas des Margaret Mitchell.

Conjuguée à celle du cinéma, l'influence de la presse travaille à dégrader le romancier yanqui. Les éditeurs ont fait un jour une intelligente remarque : à savoir que le plus mauvais journal se vend mieux que le meilleur livre. On tend donc à estimer les manuscrits dans la mesure même où ce sont des reportages : *I was at Bataan*, *Thirty seconds over Tokio*. Mais si le marché du journal l'emporte par l'étendue sur celui des essais ou des poèmes, gare aux fluctuations de la cote! Dès le début de la guerre avec le Japon, une maison me demanda si je pouvais lui fournir, rapidement, plusieurs nouvelles chinoises. Toutes celles que j'avais traduites, avec Tai Van Chou, se trouvaient quelque part en France, inaccessibles. Un an plus tard, le marché avait été saturé de bouquins (idiots) sur la Chine, et ces nouvelles, à supposer qu'alors j'eusse pu les faire venir, ne pouvaient plus séduire un éditeur, l'actualité faisant là-bas les trois

quarts du mérite, ou les quatre cinquièmes. Conséquence adventice du journalisme, l'influence croissante de la machine à écrire : le reporter, naguère, aujourd'hui l'écrivain, tapent directement leurs articles et leurs romans. Ni le jeu du clavier, ni celui du rouleau ne permettent les retours, les renvois, les ratures, les reprises qu'autorise le porte-plume. On en vient à préférer à la page bien écrite la page proprement tapée. Et puis, qu'importe que l'auteur écrive mal? Le *board of editors* n'est pas fait pour les petits cochons.

Un comité de rédaction, chez nous, ne se propose que de choisir les textes à publier. En Amérique, les *editors* remanient et récrivent les articles qu'on leur soumet ou qu'ils commandent. Deux d'entre eux me dirent leur surprise du peu de travail que leur demandaient mes papiers : une faute d'anglais par-ci par-là. J'avais, il est vrai, reçu quelques conseils. Ayant porté mon premier papier à Herlee Glessner Creel, sinologue et homme accompli : « Pas mal, me dit-il, mais vos phrases, trop longues; beaucoup trop de subordonnées; personne ne vous comprendra. » J'avais donc tronçonné mon texte. Je n'ignorais pas non plus comment se fabrique un article; Rougemont en a donné la recette au *Littéraire.* Que voulez-vous, l'Américain ne peut lire un article que si, dès les premières lignes, il en connaît la substance et que si le raisonnement ne s'articule point en phrases un peu complexes. Huit étudiants sur dix ne peuvent distinguer la conjonction *que* du pronom relatif; et, voilà un quart de siècle, Jakob Wassermann relevait l'inaptitude des yanquis au bon usage de la subordination. Puis donc que l'écrivain sait que les *editors* remanieront ce qu'il soumet, le rendront méconnaissable, en changeront le sens et le style, mais le lui paieront comme si ce fût de lui, à quoi bon travailler?

Quant à la publicité, on a quelque peine à en mesurer le pouvoir, qui grandit d'un jour à l'autre. On sait que certaines firmes consacrent à ce poste 75 % de leurs frais généraux, moyennant quoi se créent des besoins exigeants, dérisoires (le chouine gomme). Quand un éditeur peut risquer vingt mille dollars — deux millions et demi de francs — afin de lancer un seul volume, ce que fit MacMillan pour *Forever Amber*, comment n'obtiendrait-il point le résultat espéré? L'édition américaine porte au sublime le talent publicitaire. Les journaux annonçaient récemment que le vice-président de MacMillan and C° vient de se suicider par pendaison, travesti en femme, le cou cerné d'un collier d'ambre. Vrai ou faux, ce suicide est génial. Mais donnez-moi deux millions et je me charge

de transformer en *best-sellers* jusqu'à certains bons ouvrages. Il y a encore ceci : ouvrez un hebdomadaire, le *New York Times Book Supplement.* Ce ne sont que placards tapageurs, qui l'emportent de beaucoup sur les colonnes de critique. Supposez que les anonymes qui rédigent ces colonnes se permettent d'éreinter un peu trop souvent les navets qu'on leur soumet. Il suffit. Je sais à quelles prudences est soumise la critique dans le supplément littéraire d'un organe *libéral :* « Non, pas ceci qui pourrait choquer nos lecteurs d'origine allemande; cela non plus, car la religion est taboue; pas un mot de cette histoire, misérable! vous voulez nous brouiller avec tel annonceur »; etc... Si, durant vingt ans, J. Donald Adams a dirigé le *New York Times* littéraire, c'est qu'il a su, avant tout, s'assurer les bonnes grâces des agents de publicité.

*
* *

Obsédé par la notion de *market*, dont dépend sa subsistance, l'écrivain moyen a fini par s'y résigner. Il existe aux États-Unis un certain nombre de revues destinées aux professionnels de l'écriture, et qui constituent un index des marchés. Rien n'y manque. Vous y apprenez que, dans telle ville de Virginie, *The Busy Bees*, revue d'apiculture, paie un demi-cent le mot toute nouvelle de 800 à 1.500 mots où l'on exalte les abeilles, ce qui vous permet d'imaginer une histoire d'amour qui se passe autour d'un rucher; la brûlure de la passion s'y compare volontiers à celle de l'aiguillon et le zèle de votre amie à celui des ouvrières, cependant que la royauté qu'elle exerce sur vous l'assimile parfois à la régente de la ruche. Selon votre fécondité, vous pouvez ainsi satisfaire, successivement ou simultanément, une revue de pêche à la ligne, un périodique destiné à l'amélioration de la poudre d'escampette et tel autre imprimé sérieux. Le mieux sera pourtant de trouver un bon *agent ;* moyennant une honnête rétribution, il vous placera vingt papiers quand, livré à vos ressources, vous eussiez pu vous croire dépourvu de tout talent. Avec un bon agent, vous aurez bientôt du génie : des dollars. Vous aurez un prix Pulitzer, une bourse Guggenheim, un livre choisi par un *Book of the month Club.*

On peut à la rigueur choisir une autre vie et enseigner l'anglais dans quelque université. Un ou deux essais distingués, des poèmes *high brow* seront parfois appréciés. Mais, en fait de romans, plutôt que *Sanctuaire*, je conseille d'écrire *The Bridge of San Luis Rey ;*

en fait de pièce, *The Andrian*, que *Run Little Chillen*; c'est dommage. Exilés volontaires à l'intérieur de leurs pays, Edgar Poe et Thoreau, exilés en Grande-Bretagne, T. S. Eliot et Henry James ont imaginé une autre solution. Et c'est dommage aussi. Mais je comprends ces réactions. Car l'écrivain, là-bas, ne peut guère s'attendre à monter obscurément vers la maîtrise de soi, et la maîtrise. Nul non plus qui, là-bas, exerce le magistère d'un Renan ou d'un Gide. La principauté de Stéphane Mallarmé ou de Stefan George, la royauté de Voltaire, de Gœthe ou de Tolstoï, elles y sont impossibles. L'écrivain dure autant qu'une manchette ou, tout au mieux, qu'un *best-seller*. Dreiser est mort oublié. « Nous sommes si perdus, si nus, si seuls en Amérique », disait Thomas Wolfe.

Une si minutieuse conjuration des forces ennemies aurait pu (et, semble-t-il, aurait dû) supprimer la littérature. Or, en dépit de tout, Dos Passos existe, et Faulkner, et Caldwell, et Miller, et Farrell, et Richard Wright, etc... Et d'autres, moins connus. A-t-on observé que Sartre, Jean Prévost, que Caillois et Merleau-Ponty, que Jean Paulhan et Jean Grenier ont été ou sont professeurs ? Dix autres, chez nous, parmi les meilleurs. En Amérique, non.

L'écrivain yanqui n'a point passé de concours; il a connu le trimard; s'il a ciré des bottes, n'ayez cure, c'est sans métaphore. Les « douze métiers, treize misères » des hommes furent son lot. Homme, donc, plutôt qu'homme de lettres. Il y a gagné de connaître à fond le langage du peuple, acquérant ainsi un instrument neuf, riche et puissant comme tout langage populaire, plus riche et plus puissant qu'un autre, car il a cet élan de la vie qui commence. Comme disait à peu près Montaigne : « Que le Chinois y aille si l'Anglais ne fait pas l'affaire »; tout *truck driver* sait employer le verbe *to kow tow*, du pur chinois. Or, quel meilleur professeur de bon langage que le peuple? Il n'a pas d'*épistaxis*, le peuple, il *saigne du nez*; pas d'*affections spécifiques*, mais de bonnes et loyales *véroles*; pas de *five o'clock tea à toute heure*, il *casse la croûte*, lui. Les petites gens qui, de toutes les parts du monde, apportèrent en Amérique leurs mots et leurs imaginaires, comment n'auraient-ils pas produit, par la seule mise en commun de leurs humbles trésors, un *Thesaurus* de première. Cent millions de vocabulaires, fussent-ils pauvres, pour peu qu'ils soient divers, forment un beau langage. Et c'est bien le cas. *The American Dialect Dictionary* de Wentworth rassemble 15.000 mots; *The American Thesaurus of Slang*, du même (associé à L. V. Berry), 10.000. Je ne sais combien de joyaux rassemble le premier grand

dictionnaire yanqui, celui qu'a compilé The University of Chicago, et dont j'ai pu consulter les premiers et fort gros volumes. Beaucoup, certes, et qui n'ont plus rien de commun avec l'anglais littéraire. Quelle joie, pour l'écrivain, de peser des mots lourds de sang, des mots naissants.

Ils ont donc des mots, les écrivains yanquis; la matière non plus ne leur fait pas défaut. Jetés dans le monde le plus brutal qui soit, celui du capitalisme nu, que ne tempèrent ni tradition royale, ni valeurs aristocratiques, celui d'un racisme auprès duquel on verra quelque jour — j'en ai peur — que le nazisme est jeu d'enfants, les écrivains américains, les grands, disposent du plus affreux *cauchemar climatisé* qui se soit jamais offert à l'observation d'écrivain. *Dry September*, *Strange Fruit* et *Trouble in July* disent non au K. K. K. Tout Faulkner dit non à ces gens du Nord qui, durant la Guerre de Sécession, détruisirent les germes de civilisation qui subsistaient en Louisiane. La *Tragédie Américaine* de Dreiser, c'est qu'il soit impossible à Dreiser lui-même d'en faire une tragédie, et que tout se passe au niveau de la veulerie. Etc...

Que leur manque-t-il donc, à ces hommes, que ni leur expérience, ni leur vocabulaire, ni leur généreuse violence ne suffisent à pleinement nous satisfaire? Une syntaxe, un instrument d'analyse. Alors seulement nous pourrons espérer que le yanqui, enfin coupé de l'anglais, donnera toute sa mesure. Alors peut-être un homme surgira, choisissant ce parler neuf pour en former — divine tragédie ou tragédie humaine — l'œuvre que nous attendons. Créant à la fois et fixant un langage, qui ne se voudrait le Dante américain?

ETIEMBLE.

KAPUTT

Kaputt qui connaît en France un si grand succès, est un livre que tout le monde probablement a lu, mais sur lequel on fait silence, en Italie. Quand vous demandez à un Italien ce qu'il en pense, le plus souvent il s'insurge, comme si cette lecture allait inévitablement l'engager à prendre parti pour Malaparte, le forcer à admettre que ce fasciste un moment en disgrâce, mais qui pendant la guerre avait repris du service, puisse évoquer les temps nouveaux comme s'il les avait préparés et parler en représentant de la littérature italienne et en défenseur de la culture.

Cette culture, il paraît en effet bien peu s'en soucier lorsque, Correspondant du *Corriere della Sera*, il parcourt les différents fronts, y assiste à la guerre en spectateur passionné à qui rien n'échappe et que rien ne révolte, pour en rapporter, finalement, le plus accablant témoignage contre les ennemis de cette culture, qu'il aura donc servie, après coup et malgré tout. Témoignage à retenir et véritable document, en dépit de la part d'affabulation et de bluff, trop facile à discerner pour qu'on s'y laisse prendre, en dépit de la volonté de se justifier, trop maladroite et surtout trop tardive, pour aboutir.

Ainsi Malaparte, reçu par Frank à Varsovie, est conduit sous les murs du ghetto. Frank lui explique que bien qu'il soit interdit aux Juifs de sortir sous peine de mort, ils trouvent le moyen de se faufiler au dehors, pour se procurer, en ville, des vêtements et des vivres. Ce qui donne lieu à de très curieuses parties de cricket...

« — Silence, dit un soldat qui, le fusil en joue, était agenouillé à quelques pas de nous, caché par un tas de neige. Le soldat vise un trou, creusé dans le mur, à fleur de terre. Un autre soldat, agenouillé derrière lui, surveillait par-dessus l'épaule de son camarade. Tout à coup celui-ci tira. La balle atteignit le mur juste au bord du trou.

« — Manqué », cria gaiement le soldat en rechargeant. Frank s'approcha des deux soldats et demanda sur quoi ils tiraient.

« — Sur un rat ! » répondirent-ils en riant bruyamment...

« — Achtung ! » dit le soldat en visant. Par le trou creusé au pied du mur, on vit paraître une touffe de cheveux noirs ébouriffés : puis deux mains émergèrent du trou, se posèrent sur la neige. C'était un enfant. Le coup partit. Cette fois-là encore il manqua le but de peu. La tête de l'enfant disparut.

« — Donne ça, dit Frank impatienté. Tu ne sais même pas te servir d'un fusil. Il s'empara du fusil et visa. La neige tombait toujours. »

C'est tout. Quel que soit son désir de se réhabiliter en publiant ce recueil d'effroyables histoires dont le titre déjà est atroce, quel que soit son espoir de donner l'illusion du double jeu, Malaparte ne soupçonne pas qu'à ce moment-là, un homme qui n'aurait pas été un lâche, aurait arraché le fusil des mains de Frank, même si ce geste était inutile et fou, même si c'était un arrêt de mort, ou qu'un lâche, au moins, aurait fui. Chez n'importe qui un sentiment quelconque s'éveillerait. Chez lui, non. Il se contente de continuer à regarder, il peut continuer à regarder. Si le chapitre ne s'arrêtait brusquement, il noterait la couleur du ciel, le bruit de la neige qui tombe. Il y a quelque chose de faussé, d'incomplet, un déclic qui ne joue pas. Et l'on se demande s'il n'a pas pris le fusil à son tour. Pour voir. Pour profiter à fond de l'aventure. Mais si l'on condamne l'homme qui a été le témoin impassible de tels faits et qui maintenant, sans pudeur, sans scrupule, les raconte, on peut se féliciter qu'il se soit trouvé un homme pour les raconter, parce que l'essentiel était qu'ils fussent connus. Il est permis de s'intéresser plus à ce qu'il raconte qu'à lui-même, et d'une façon générale, de profiter d'un livre sans être contraint d'aimer et d'estimer l'auteur. Il me semble donc que, même pour un Italien, lire *Kaputt* est une chose et faire confiance à Malaparte en est une autre.

Je ne connais pas Kurt Eric Sukert, alias Curzio Malaparte et ne désire pas autrement le connaître, à moins qu'il ait en réserve d'autres histoires qui ne seront jamais écrites. Je sais qu'il habite de préférence à Capri où il s'est fait construire une maison magnifique avec l'argent qu'il a gagné comme Correspondant de guerre.

D'origines très modestes — son père, Allemand marié à une belle Milanaise, travaillait pour une usine de textile, ce qui l'amenait souvent à Prato où l'enfant naquit — il fit cependant ses études au

collège de Cicognini qui est l'Eton italien. C'est dans ce collège aristocratique que d'Annunzio avait été élevé et ce voisinage doit avoir eu une influence ineffaçable sur la formation du jeune Malaparte. Dans les goûts comme dans le style de ce « parvenu » (j'aimerais mieux dire « nouveau venu ») on retrouve la marque du grand seigneur décadent. Il aime comme lui les choses somptueuses, les fleurs rares, toutes les formes du luxe, sa maison même de Capri rappelle le Vittoriale du lac de Garde. Il aime les jolies femmes, avec un besoin presque candide de les dominer et de les dédaigner, une application touchante à paraître désinvolte et impertinent. Son charme — on m'assure qu'il est irrésistible et, si j'ai bien compris, sa carrure, sa verve et son assurance en font une espèce de don Juan — son charme lui a ouvert les portes de ces salons dans lesquels d'autres, par leur naissance, sont introduits d'office sans avoir à y plaire pour pouvoir s'y maintenir. On imagine Malaparte savourant comme une revanche dont il n'est jamais las, la joie de fouler d'épais tapis, de s'adosser à un brocart, de s'asseoir entre des duchesses et de lâcher un mot un peu brutal au milieu d'une histoire qui les fait frissonner. Mais il a beau prendre ses aises, il n'est pas chez lui dans ce monde-là. Il le sent bien et cherche à s'imposer. Alors il prend la parole, dit à chacun son fait et a toujours le dernier mot. Dans les longues conversations qu'il rapporte, personne ne lui réplique. Les hommes, il les instruit, que ce soit le prince Eugène de Suède à qui il parle intarissablement d'Axel Munthe (des amis italiens m'affirment qu'il ne connaît que de vue son voisin de Capri) et des oiseaux d'Ukraine, de l'Obergruppführer Dietrich et des prisonniers soviétiques (ce Dietrich à qui, lui, Malaparte qui sait tout et ose tout dire, avait révélé que les prisonniers du camp de Smolensk mangeaient les cadavres de leurs camarades), que ce soit Frank, prince d'une autre espèce et pour l'instant tout-puissant, qui lui laisse narrer un pogrom en Roumanie, que ce soit Mihai Antonesco qui le convoque pour s'entendre dire que sa politique « vivra ce que vivent les roses, l'espace d'un matin », et que la Russie, un beau jour, lui tombera sur le dos, que ce soit Ciano à qui il prédit sa fin.

Les femmes, il les scandalise, comme cette Louise de Prusse qu'il appelle familièrement et si fièrement Louise, après avoir bien précisé qu'elle était petite-fille du Kaiser Guillaume II, et à laquelle il raconte l'épisode déjà fameux du panier plein d'yeux humains donné à Ante Pavelic par ses fidèles oustachis. Ou encore, toutes ces grandes dames fascistes que le grand écrivain fasciste pouvait

approcher et dont il se plaît à étaler les intrigues, les secrets et les hontes.

Ainsi mise à nu, cette bonne société ne pardonne pas. Pour elle, Malaparte qui la divertissait et la flattait — lui demandait-elle autre chose? — est un espion et un renégat. Ce sont ces gens bien nés, ayant à cœur de faire oublier leur faiblesse envers Mussolini, qui vous parlent de *Kaputt* avec le plus de colère, et non ceux qui n'ont jamais pris au sérieux ce brillant aventurier, ni jamais cru son action très efficace, même quand il dirigeait la *Stampa*, ou la maison d'édition *La Voce*. Ils ne sont pas plus intéressés à sa réclusion à Lipari — simple affaire entre personnalités du Parti, d'aussi peu de sens qu'un règlement de comptes entre gens du milieu — qu'ils n'attachent d'importance à ses actuelles professions de foi démocratiques, voire communistes. « Ce n'est rien et il n'est pas dangereux, me dit l'un d'eux. C'est un Mousquetaire. »

Beaucoup de ceux-là, qui lui restent hostiles, mais sans prendre la peine de l'afficher, reconnaissent son courage. On sait, il le répète assez, que dans la guerre de 14 il a combattu, âgé de 16 ans, sur le front italien et a été blessé à Bligny. Ils reconnaissent même qu'il avait grand mérite, s'il ne l'écrivait pas dans ses articles, à dire bien haut dès 42 en rentrant du front russe, que l'Allemagne et l'Italie seraient battues. Cependant, méprisé par les uns, haï par les autres, Malaparte jouit à Rome d'une si mauvaise réputation, qu'il préfère ne pas trop s'y montrer.

Il fut pourtant un des premiers à y entrer, en juin 44, au lendemain de la libération de la ville. Après leur arrivée à Naples, les Alliés sachant qui il était, l'avaient fait arrêter et mettre en prison, ce qu'il ne dit pas. Il y resta un mois et demi et regagna sa belle maison de Capri, d'où il lança invitations sur invitations. Les Anglais et les Américains aimaient l'île. Ils acceptèrent l'hospitalité que cet aimable patriote d'adoption leur offrait. Il parla. Il récita *Kaputt*. Ils se plurent à l'entendre et le nommèrent agent de liaison, ce qu'il doit bien avoir envie de dire.

Avec eux, il arriva à Rome le 6 ou 7 juin, tâta le terrain, prit le vent et jugea bon de ne pas s'y attacher. Il repartit au bout de trois jours. Mais cette fois encore, selon un cliché qui avec lui reprend de la fraîcheur « la fortune lui avait souri », cette fois encore, il s'était trouvé là au bon moment.

Voici à peu près l'individu : un joueur ayant beaucoup d'atouts et qui sait tricher s'il en manque, un être extrêmement doué et

séduisant, brillant, frivole, avide de la puissance la plus éphémère, satisfait des victoires les plus illusoires, se croyant sans maître parce qu'il est prêt à les trahir tous, confondant l'absence de morale avec la liberté : on m'affirme qu'il est allé à Nuremberg pour voir de ses yeux les pendaisons.

L'écrivain est moins facile à définir. Abondant, nuancé, divers, prolixe, parfois emphatique et souvent magnifique, il ne peut être tout entier expliqué, ce que tentent certains, par les exigences et les roueries du journalisme. *Kaputt* est plus qu'un reportage. Pour d'autres, Italiens, Malaparte est le représentant typique d'une certaine littérature depuis longtemps dépassée, le continuateur aveugle et têtu de d'Annunzio, surtout du d'Annunzio de *Volupté*, qu'on cite toujours à propos de l'étonnant *Golf Handicaps*, un des derniers chapitres de *Kaputt*. Après une exploration hallucinante de l'Europe soumise aux nazis, Malaparte nous arrête au golf de Rome, où Ciano entouré de ses favorites tenait ses assises, et qui est aujourd'hui le lieu de rencontre des monarchistes. C'est là que, rentrant en Italie, en 42, affaibli par une récente opération, Malaparte reprend contact avec la société romaine, plus exactement avec la noblesse fasciste, « les beautés du palais Colonna et les dandies du Bar Excelsior ». Et se détachant sur la masse de ses courtisans accrochés à leurs prébendes et quémandant de nouvelles faveurs, paraît Ciano. « Galeazzo entra. Il s'arrêta un moment sur le seuil, et se frotta les mains. Il riait en pinçant les lèvres, il levait le menton, il saluait en dilatant les yeux avec un large sourire cordial qui n'ouvrait pas ses lèvres, il posait longuement son regard sur les femmes, brièvement sur les hommes. Il alla s'asseoir à une table d'angle où tout aussitôt vinrent le rejoindre Cyprienne del Drago, Blasco d'Ayeta et Marcello del Drago. Les voix qui s'étaient réduites à un murmure quand Ciano était apparu sur le seuil, remontèrent, et tous se mirent à s'interpeller à voix haute d'une table à l'autre, comme s'ils se parlaient par-dessus un fleuve, d'une rive à l'autre. Ils s'appelaient tous par leur prénom, se hélaient d'un bout à l'autre de la salle, puis se retournaient pour regarder Galeazzo afin de s'assurer qu'ils avaient été remarqués et entendus par lui, car c'est uniquement à cela que visaient ces appels à voix haute, ces petits cris joyeux, ces sourires et ces coups d'œil à la volée. »

Tous les personnages dignes d'attention que Malaparte croise sur sa route, il les fixe devant nous avec ce même relief, et les portraits qu'il trace sont d'autant plus impressionnants qu'ils n'ont ni

la fausse ressemblance de la photographie qui retient le fugitif et rend significatif l'accidentel, ni l'excessive subjectivité de la caricature. Portraits de poète.

Voici Frank, « roi allemand de Pologne », trônant dans le vieux palais du Wavel de Cracovie. « Frank était assis devant moi sur sa chaise à haut dossier rigide comme s'il était assis sur le trône des Jagellon et des Sobieski, et semblait tout à fait convaincu qu'il incarnait la grande tradition royale et chevaleresque de la Pologne. Un orgueil naïf illuminait son visage aux joues gonflées et pâles où un nez aquilin indiquait une volonté pleine de vanité et d'incertitude. Ses cheveux noirs luisants, rejetés en arrière, découvraient un front élevé d'un blanc d'ivoire. Il y avait je ne sais quoi de puéril et de sénile en lui. »

Après le dîner pendant lequel on déguste un sanglier couché sur un lit de myrtilles, on boit des vins de France et de Hongrie, en parlant de Chopin, que les Polonais, au dire de Frank, n'aiment pas assez, de Marsile Ficin, de Donatello et de Botticelli, un peu aussi des Juifs dont les enfants serviront d'enjeu tout à l'heure à la partie de cricket; Frau Brigitte Frank, bonne grosse bourgeoise allemande en velours vert, entraîne Malaparte un peu à l'écart : « Par une petite porte qui s'ouvrait dans le mur du studio nous pénétrâmes dans une petite pièce aux murs passés à la chaux, absolument nus. Pas un meuble, pas un tapis, pas un tableau, pas une fleur, rien, sauf un magnifique Pleyel et un tabouret de bois. Frau Brigitte Frank souleva le couvercle du piano et s'appuya du genou sur le tabouret, effleurant le clavier de ses doigts gras.

— Avant de prendre une grave décision, ou bien lorsqu'il est très fatigué ou déprimé, parfois même au beau milieu d'une réunion importante, dit Frau Brigitte Frank, il vient s'enfermer dans cette cellule, s'assied au piano et demande le repos ou l'inspiration à Schumann, à Brahms, à Chopin, à Beethoven. »

Voici, dressé seul, sans aucun décor, le général Dielt : «... grand, maigre et même sec, un vieux morceau de bois, grossièrement raboté par quelque charpentier bavarois d'autrefois. Il avait le visage gothique des vieilles sculptures sur bois des anciens maîtres allemands. »

Voici l'inoubliable vision, l'inoubliable scène d'Himler au bain. C'est à côté de Rovaniemi, capitale de la Laponie, une nuit où le soleil « entouré d'un léger voile de brume, brille à l'horizon comme une orange dans un papier de soie ». Dans l'étuve du Quartier Général

de l'État-Major du front Nord. Une dizaine d'hommes nus, « blancs, mous, flasques, désarmés », sont étendus sur des bancs disposés en étagère. C'est le moment de la fustigation. Les hommes nus se mettent debout, et avec un fouet en feuillage de bouleau, se frappent les uns les autres. Himler est encore assis sur son banc ; « la sueur coulait le long de son visage aux pommettes saillantes où les yeux myopes, privés de leurs lunettes, brillaient d'un éclat blanchâtre et mou semblable à celui des yeux de poisson. Il tenait le front haut, avec un port d'orgueil et d'insolence et rejetait de temps en temps la tête en arrière... Entre les deux avant-bras saillait, quelque peu flasque, un petit ventre gonflé, rose, avec un ombilic bizarrement en relief qui tranchait sur ce ton tendre comme un délicat bouton de rose, un nombril d'enfant dans un ventre de vieux. Je n'avais jamais vu de ventre aussi nu, aussi rose, si tendre qu'on avait envie de le tâter de la fourchette. De grosses gouttes de sueur glissaient le long de la poitrine et ruisselaient sur la peau de ce tendre ventre pour se réunir sur le pubis comme de la rosée sur un buisson. » Il se lève à son tour : « En s'appuyant au mur pour ne pas glisser sur le parquet mouillé et gluant, il se retourna, montrant deux fesses rondes et saillantes portant imprimées comme un tatouage les veines de son banc. Enfin, il réussit à se remettre en équilibre et, se retournant, leva le bras et voulut parler, mais la sueur qui ruissela de son visage et lui emplit la bouche, l'empêcha de dire *Heil Hitler*. A ce geste qu'ils prirent pour le signal de la fustigation, les autres hommes nus levèrent leur fouet, et commencèrent d'abord à se frapper entre eux ; après quoi, d'un commun accord, ils firent pleuvoir leurs fouets sur les épaules, le dos, les fesses d'Himler, avec une violence croissante. » Et riant d'un rire hystérique Himler se sauve et, toujours poursuivi, plonge dans la rivière.

On a bien dégagé le côté italien, plus précisément toscan, du talent de Malaparte : sa souplesse, sa finesse, sa ruse, son habileté à jouer les Allemands. On a montré ces brutes soldatesques médusées par la vivacité fougueuse du Latin, l'écoutant bouche bée, incapables de percevoir l'ironie de ses propos. Le tableau qu'on pourrait intituler: *Le troubadour chez les Vandales*, est plaisant, mais est-il vraisemblable? Si balourds qu'ils soient, ces Germains, si infatués de leur victoire et dédaigneux qu'ils fussent, ces Nazis, auraient-ils laissé une telle liberté à ce « fasciste suspect », absous, rentré en grâces, mais suspect, et au nom de quoi, en vertu de quoi, ce « fasciste suspect » aurait-il joui auprès d'eux d'un tel prestige qu'il eût pu impu-

nément se permettre de les tourner en ridicule? qu'est-ce qui le rendait tabou? Son talent? Le fait d'avoir écrit *Technique du Coup d'État* et *Le Bonhomme Lénine*? Mais ces livres qui ont consacré sa réputation sont les sursauts d'un homme qui veut s'affranchir, ceux qu'il invoque à présent pour prouver son antifascisme. Il est plutôt probable que Malaparte parmi les Nazis regardait, observait, avide de tout ce qu'on lui permettait de voir et se taisait, se tenait tranquille, sans grand effort du reste, pour garder le poste de confiance qu'il avait obtenu; poste sans doute très envié et pourvu d'avantages. Ce qui faisait dire un jour, devant moi, à un vieil Italien connu de toute l'Europe pour son libéralisme militant. « Malaparte? Mais c'était un agent allemand. Pas autre chose. »

Si la plupart en le lisant et en le commentant, se sont souvenus des héros de la Renaissance, quelques-uns ont été tentés d'expliquer par ses ascendances germaniques — car enfin, s'il est né en Toscane d'une mère lombarde, son père était saxon — son sens du fantastique, son goût du macabre qui s'allie si souvent au burlesque et cet amour diffus, ce sentiment *panique* qui le font entrer en communion avec la terre, avec le ciel, avec les astres, avec la nuit, les plantes et les bêtes. Les différentes parties de *Kaputt* s'intitulent *Les Chevaux*, *les Rats*, *les Chiens*, *les Oiseaux*, *les Rennes*, *les Mouches*.

Aussi célèbre déjà que l'épisode du panier d'huîtres qui est un panier d'yeux, l'épisode des Chevaux pris par les glaces alors qu'ils traversent le Lac Ladoga, est un peu un morceau de bravoure, mais empreint d'une réelle grandeur : « Le lac était comme une immense plaque de marbre blanc sur laquelle étaient posées des centaines et des centaines de têtes de chevaux. Les têtes semblaient coupées net au couperet. Seules, elles émergeaient de la croûte de glace. Toutes les têtes étaient tournées vers le rivage. Dans les yeux dilatés on voyait encore briller la terreur comme une flamme blanche. Près du rivage, un enchevêtrement de chevaux férocement cabrés émergeait de la prison de glace. »

L'aventure du consul italien à Jassy, cherchant un ami juif dans un train qui ne transporte plus que des cadavres de juifs, est une espèce de ballet Joss, de cauchemar : « Le wagon s'ouvrit brusquement et la foule des prisonniers se précipita sur Sartori, le jeta à terre, s'entassa sur lui. C'étaient des morts qui s'échappaient du wagon. Ils tombaient par groupes avec un bruit sourd, de tout leur poids, comme des statues de ciment... Certains se jetaient sur Sartori de tout leur poids, tentant de l'écraser, d'autres se laissaient tomber

sur lui, froids, raides, inertes, d'autres venaient lui donner de la tête dans la poitrine, le frappaient de leurs coudes et de leurs genoux. Sartori les empoignait par les cheveux, les saisissait par les pans de leurs vêtements, les attrapait par les bras, s'efforçait de les repousser en les serrant à la gorge, en les frappant au visage de ses deux poings fermés. C'était une lutte féroce et silencieuse. »

Aussi inoubliable est l'histoire de la jument morte, de cette charogne dont l'odeur animale emplit la nuit et ramène le jeune prisonnier russe vers sa patrie, vers un monde connu, paisible et fraternel : « La nuit était noire comme une pierre noire. Je sortis dans le jardin, poussai la barrière et m'assis au bord de la route, près de la charogne de la jument. La pluie me trempait le visage et me coulait le long du dos. Je respirais avec avidité l'odeur de l'herbe mouillée et, dans cette senteur enivrante et fraîche, s'exhalait peu à peu la puanteur molle et grasse de la charogne, l'emportant sur le relent de l'acier pourri, du fer en décomposition, du métal putréfié. Il me semblait que l'ancienne loi humaine et bestiale de la guerre prenait le dessus sur la nouvelle loi de la guerre mécanique. Avec l'odeur de la jument morte, je me trouvais dans une ancienne patrie, une patrie retrouvée... Et lui aussi, le prisonnier, paraissait respirer cette odeur avec un plaisir délicat et triste. Ses narines palpitaient étrangement. Alors, seulement, je m'aperçus que, dans son visage pâle, couleur de cendre, où les yeux obliques, impassibles, avaient le regard vitreux et fixe d'un mort, toute la vie était concentrée dans les narines. Son ancienne patrie, sa patrie retrouvée, c'était cette odeur de charogne. L'ancienne odeur de sa patrie, c'était l'odeur de la jument morte. Nous nous regardâmes dans les yeux, en silence, respirant avec un plaisir délicat et triste cette odeur grasse et douce. Cette odeur de charogne était sa patrie, sa patrie ancienne et vivante : rien ne nous séparait plus désormais, tous les deux étions vivants et fraternels dans l'odeur ancienne de la jument morte. »

Ce passage du morceau intitulé : *Chevalpâtrie* est un de ceux où, en quelques lignes, le talent de Malaparte s'exprime le plus complètement, avec son éclat et sa puissance, ses faiblesses et ses procédés. La charogne baudelairienne, le plaisir *délicat* et *triste* (les mots même sont de d'Annunzio) puisé dans son odeur, la balance de l'antithèse mort-vie, la répétition des termes pour faire rebondir la phrase en lui donnant une allure primitive et populaire, alourdie d'une fausse nécessité, tout cela est d'un art qui nous paraît surtout de l'artifice.

Mais à travers cet artifice, Malaparte rejoint l'humain. Chargés d'étoffes trop riches, figés dans des cadres dont chaque détail est trop ouvragé, les personnages innombrables de cette effarante épopée sont pourtant bien vrais et bien vivants.

Si Malaparte ne résiste pas à la tentation d'assembler des images, de fignoler ses sensations, parfois avec bonheur, parfois avec la gaucherie d'un provincial émule de Proust, s'il s'attache à de trop subtiles et oiseuses comparaisons, brusquement, l'histoire qu'il narre le ressaisit; la joie de bien raconter interrompt les méditations du dilettante, l'aventurier qui, par chance a bonne mémoire et sait écrire, reparaît, arrachant le savant orfèvre à sa vieillotte orfèvrerie.

Et c'est pourquoi ce *Kaputt*, tout imprégné de d'Annunzio, nous fait tant penser à Benvenuto Cellini, qui lui, se fût bien diverti des Mémoires de Malaparte, autre génial fanfaron.

Janine Bouissounouse.

LE CAFÉ DE LA FRANCE

J'ai fini par arriver le long de la mer, sur un boulevard. Il y avait une vingtaine de bateaux en rade, avec leurs lumières, qui dansaient, auréolés d'un fameux temps havrais, pluie, vent, tempête, toute une moitié du baromètre dispersée dans l'atmosphère. Quand je suis parti de cette ville, il y a plus de vingt-cinq ans, j'étais venu, tout seul comme un homme, regarder une dernière fois la mer. Ce jour-là comme aujourd'hui, il pleuvait, ventait, tempêtait. Et je trouvais ça très poétique; c'est étonnant que je n'aie pas écrit un poème sur-le-champ, sans doute que je n'ai pas pu; je croyais alors que j'allais devenir poète à Paris, mais ça n'est arrivé que bien des années après (que je le croie). A cette époque, je ne doute pas qu'en me promenant ainsi sous la pluie, le long de la mer, je pensais que le poème allait venir; c'est ce qu'on appelle la pureté de l'adolescence, l'époque où l'on est plein de mépris pour la littérature. Maintenant, après des années de littérature (pratiquée d'une façon publique), je ne me baladais pas, en ce jour de novembre pluvieux, pour y chercher un sujet de poème ou de nouvelle ou même de roman. Que j'écrive maintenant à ce propos, pourquoi pas, mais ça n'était vraiment pas dans mes intentions. S'il fallait que j'écrive à propos de tout. Je grince des dents quand des gens pensent que je fais ceci ou cela ou que je vais voir ceci ou cela, pour en faire ensuite un morceau de roman. Quelle idée de profane. Comme si on ne pouvait pas vivre comme un autre. Quelle absurdité. Ce jour-là, il y a quelques jours, j'étais donc la nuit sur ce boulevard le long de la mer sur laquelle il pleuvait autant que sur la terre (encore une absurdité spa? Quel gâchis, quelle déperdition de forces; alors que les barrages en demandent) simplement parce que j'en avais assez d'être à Paris et que j'y cuvais un drôle de désespoir, sans avoir tout de même envie de

partir au Cameroun ou en Mauritanie pour déguiser mon bourdon en un solide cafard colonial. Un ami allait en voiture au Havre, je suis monté dans la voiture et le tout, effectivement, est arrivé au Havre. Alors il est allé de son côté, moi du mien. Foutre non, en y repensant bien, ce n'est pas l'envie de transformer cette sombre situation en écriture qui m'a amené sur le boulevard le long de la mer. Je n'ai jamais envie de transformer quoi que ce soit en écriture, quand il y a quoi que ce soit.

Le Havre, c'est assez sinistre comme ville, entre les guerres. C'est un port, bien sûr. Il y avait des bocards, des bistrots (dont un à violon mécanique, drôle d'instrument fabriqué à Hambourg), des marins qui se donnent des coups, des sirènes, des armateurs et des marchands de café. On y tournait des films de cinéma qui tournaient mal. Et puis il pleut, d'une façon générale. A l'autre guerre, c'était assez marrant. Il était venu du monde (en général militaire) de toutes les parties du monde (en question), ça grouillait (vingt ans après j'ai tout de même un peu romancé ça, excuses). L'autre ne s'est donc pas trop mal passée, mieux même qu'en 70. Mais à cette guerre-ci, ça en a pris un sacré coup. Le Havre a été une des villes les plus bombardées, quantitativement, la plus même, après Berlin et une autre encore (je crois avoir lu ça dans *Le Monde*, le journal renseigné). En deux jours, le centre de la ville a été mis par terre avec flammes et fracas, et des morts, on ne les a même pas comptés. Il en reste encore sous les pierres et les ferrailles qu'on a mises en tas, des tas qui ne sont d'ailleurs ni très grands ni très hauts. L'année dernière, en septembre, un an après, ça n'était pas encore très tassé, et il y avait aussi beaucoup de poussière. Avec la pluie, la poussière se tasse, comme le reste. C'est ce qu'on appelle rasé, comme si du pont Royal (un pont de Paris que je choisis au hasard) on voyait la gare Montparnasse (rien entre, un rien pas plus haut que quelques centimètres, et les tas en question, ni très hauts, ni très grands comme je l'ai dit). Ça c'est le centre; il reste la périphérie, les faubourgs, c'est là que vit la vie havraise, dans des endroits qui, de mon temps, étaient des endroits perdus et qui sont devenus des centres, le Rond-Point, par exemple; en 14, on y saccagea des épiceries qui vendaient du bouillon Kub et en 17, on y défenestra des bicots.

Après avoir quitté Salacrou, je suis arrivé de ce côté-là vers les cinq heures et demie six heures. Je suis passé devant un bureau

de poste qui, dans mon enfance, me semblait aux confins du monde réel. Il y est resté. J'ai cherché, j'ai trouvé et j'ai envoyé une carte-postale représentant les ruines (j'ai trouvé ça symbolique). Il y avait pas mal de monde dans les rues, c'était « animé ». (Mais presque plus d'Américains. L'année dernière, à cet endroit-ci, deux camionnettes emmenaient les filles au dansigne, dans un camp du côté d'Harfleur. Sur les camionnettes on avait écrit à la craie « il y aura de quoi manger »). Il s'est mis à pleuvoir. Je suis passé devant la permanence du Parti communiste (on y vend une brochure sur la reconstruction du Havre, grand port français). Il a plu de plus en plus. Je suis entré dans un petit bar, dans une petite rue perpendiculaire à ce qui s'appelait, avant l'autre guerre, le cours de la République, et qui s'appelle peut-être encore ainsi. Il y avait là une putain assez moche et trois ou quatre types qui trafiquaient de vareuses, de cigarettes anglaises et de souliers de femmes. Je ne pense jamais à trafiquer, j'aurais peut-être fait une affaire. Les trafiqueurs ont fini par s'en aller, alors moi de même, ce qui n'empêchait pas la pluie de tomber. J'ai suivi un boulevard qui a changé plusieurs fois de nom, je m'imagine, à cause des guerres; entre celle de 70 et celle de 14, il s'est appelé de Strasbourg. Le côté gauche, en sortant de la gare, a l'air en miettes; l'autre côté comporte un petit nombre de ruines et, en plus, un blockhaus allemand transformé en bar américain. On descend des marches, on y est. J'étais le seul consommateur. C'était glaçant, et puis un blockhaus, même désaffecté, ce n'est pas tellement drôle. Dans un café, c'est encore tolérable d'être tout seul, mais dans un endroit sélect ça fait peur. Je n'y suis pas resté longtemps; le draille, de plus, n'était pas de premier ordre; les barmen furent tout disposés à m'indiquer un endroit où je pourrais aller me restaurer. Il y avait mon hôtel tout en haut de la côte, c'était loin, alors ils m'ont recommandé le X. J'ai eu du mal à le trouver. C'est dans un quartier où je ne fréquentais guère étant gosse (bien que — drôle de bien que — je sois né de ce côté-là), et maintenant après cette secousse, on dirait que les Havrais ne savent plus du tout où se trouvent leurs rues. Je suis tout de même parvenu à le dénicher après maints détours sous la pluie.

C'était un tout petit restaurant de cinq six tables et d'aspect dit modeste. J'y ai très bien mangé, et pour pas mal cher : du marché parallèle sérieux. A une table, il y avait trois jeunes gens qui trafiquaient entre eux de toutes sortes de choses: ils étaient beaux

et du genre maquisard sans emploi. A une autre, il y avait deux putes assez soûles en compagnie de deux Américains en civil, et pas très jeunes, dont un avec des lunettes. Ils ne mangèrent que des huîtres, les filles se marraient en baragouinant toutes sortes de langues (il y avait des traces d'allemand). L'une d'elles était Kabyle; elle s'est mise à parler en arabe avec un des types de l'autre table, un Berbère. Son amie s'est levée pour téléphoner. L'appareil était dans la salle. Elle a demandé le 38 à Livarot. Les Américains avaient l'air de s'embêter en attendant de passer aux choses sérieuses. Ils n'aimaient pas les jeunes types à l'autre table. L'un des Américains s'est levé et il fit semblant d'enlever son veston pour la bagarre, mais la poule qui revenait du téléphone l'a calmé, elle lui a collé une huître dans le gosier, il s'est tenu tranquille. D'ailleurs, encore une fois, ils n'ont mangé que des huîtres. Pendant ce temps-là, je me goinfrais en buvant du traminer. Deux nouveaux types sont entrés, dont un, le chapeau baissé sur les yeux, avec une gabardine. Le patron l'a salué d'un « bonjour, Jacqueline ». Son compagnon était très jeune. Le téléphone a sonné : c'était Livarot qui répondait. La fille a couru. Il a été question de paquets, de colis, d'envois. J'ai failli lui demander de ne pas m'oublier, c'est fameux le Livarot, mais c'est lassant les histoires de ravitaillement compliquées.

Quand je suis sorti, il pleut. Il y a de grands trous d'eau. J'erre à travers le saccage. Je manque de me casser la gueule des tas de fois. La boue me grimpe le long des jambes. La chaussette s'humidifie. Il y a un tas de ferraille assez intéressant. Un enfant (pas encore couché à cette heure-là?) tripote là dedans. Plus loin, un petit baraquement, c'est une boucherie; dans le lointain, un cinéma éclairé. Je m'adosse un peu ivre contre une murette reconstructée en pas grand'chose de défini et j'exerce mon œil à enregistrer tout ça (pas pour écrire à ce propos, ça n'est venu qu'après, mais pour voir comment c'est foutu ce paysage-là).

Petit à petit, j'arrive le long de la mer. Finalement j'y suis. Il y a une vingtaine de bateaux en rade, avec leurs lumières qui dansent, auréolés d'un fameux temps havrais. L'année dernière, mais c'était en plein jour, les Américains démolissaient les casemates allemandes qui se trouvaient là. Il y avait des tas de machines extraordinaires (pour moi), notamment une avec des grosses mâchoires qui bouffait du ciment, chiait des galets et pissait du sable. Maintenant, grâce à ces travaux, il y a une plage. Naturellement, à cette heure-ci,

avec ce temps-ci, il n'y a personne. Tout ça est foutrement désert. Je patauge, remontant vers Sainte-Adresse.

Du côté de l'octroi, j'aperçois des lumières. Devant, un personnage habillé en groume (et que je découvre être une femme) harponne deux gros captains de la marine britannique. Ils se laissent tenter. J'entre derrière eux. Dans la première salle, il y a un pimpon. A gauche, on passe au bar. Dans le fond, un dansigne. Il y a un orchestre de trois individus qui font du bruit à peu près convenablement. Un entraîneur et une entraîneuse font semblant de danser souigne, ils ne savent pas, mais ils réclament du café noir au barman. Un des captains danse avec la groumesse qui a enlevé sa houppelande. Un sieur entre, en gabardine (encore, mais celle-là est pleine de taches). Sans enlever son chapeau qui suinte, il invite la dame des lavabos, et les voilà qui guinchent. Puis des bourgeois arrivent.

Je bois deux fines. Je m'emmerde. Je me taille. J'essaie de retrouver mon hôtel. C'est très calé. Heureusement que je rencontre un homme du gaz qui me renseigne aimablement.

Du haut de la côte, je regarde le marasme. Je pense à mes petites ruines à moi, mes ruines personnelles. Dans le port, ça bosse dur. (Pour importer du café?) Des tas de lumières. Ça vibre. Ou ça fait semblant de vibrer. Et puis après, des zones noires, ruines, putanat, connerie. Paris est un drôle de déguisement, un tantinet vieillot. La vraie France est là. Sous mes yeux. Il pleut dessus.

Moi, excuses, je suis un poète. Les ruines, le putanat, la connerie, ça réjouit toujours le cœur des poètes.

Un soldat musulman me demande où se trouve le cimetière Sainte-Marie. Qu'est-ce qu'il peut bien aller y foutre à cette heure-ci?

Finalement je retrouve mon hôtel. J'y dors.

Raymond QUENEAU.

LA TECHNIQUE DE CITIZEN KANE

Donc, reparlons de *Citizen Kane*. Aujourd'hui que les derniers échos de la critique paraissent éteints, nous pouvons faire le point. Je laisserai de côté ceux qui n'y ont rien compris et je récuserai le témoignage des techniciens-metteurs en scène, opérateurs, décorateurs, qui ne pouvaient guère rester de sang-froid devant une telle provocation. Pour le reste, les jugements s'étalent entre ces deux limites. Orson Welles réinvente le cinéma, *Citizen Kane* est aussi important que les *Rapaces* et Orson Welles est un grand bonhomme; mais si talentueux qu'il soit, son film n'est qu'un bluff intelligent. Georges Sadoul parle de quelque monstrueuse vesse-de-loup sans doute poussée par un orage de dollars dans une nuit d'Hollywood. Il n'y voit rien de réellement neuf quant au style, mais au contraire « l'abus des réminiscences médiocrement assimilées. Le film est une encyclopédie des anciennes techniques. On y retrouve tour à tour la netteté simultanée des premiers plans et des fonds les plus lointains qui caractérisait le *Train en gare* de Louis Lumière; le goût des décors imaginaires en toile et carton pâte qui était celui de Méliès; le mélange des montages rapides et de surimpression qui fut le dernier cri 1920; les acrobaties du Travelling comme en 1935; les décors à plafond repris des *Rapaces*..., le montage d'actualités qu'inventa Dziga Vertov... On le sent enivré par la nouveauté de ses moyens et de sa technique ».

Presque toutes ces comparaisons de Georges Sadoul sont matériellement exactes, sauf une dont l'importance est du reste capitale : comparer les objectifs spéciaux de Gregg Toland à l'objectif unique de Louis Lumière me paraît un abus de langage. La profondeur de champ de l'entrée du train s'obtenait facilement en plein soleil par une simple réduction du diaphragme. L'intérêt de celle d'Orson Welles vient de la possibilité de conjoindre *en studio* l'ouverture de

l'angle et la profondeur du champ. Mais leur exactitude même confère à *Citizen Kane* toute sa valeur pour peu qu'on n'y voie plus seulement un ensemble de recettes et d'effets, mais l'utilisation parfaitement consciente de toutes les ressources du cinéma en vue d'un style. Dans cette perspective, les reproches de plagiat pouvaient s'étendre jusqu'à l'emploi de la pellicule panchromatique ou des propriétés du gélatino-bromure d'argent sans rien enlever à Orson Welles.

Jean-Paul Sartre, dans un article de l'*Écran Français* publié longtemps avant l'arrivée du film en France, conteste également l'originalité technique de la mise en scène. Il admet son intelligence, mais lui reproche son intellectualisme et fait une ingénieuse analyse, que n'a guère reprise la critique, du temps du récit. « Il y a un effet curieux pour donner à certaines images la valeur de fréquentatif. Dans le récit, en effet, nous disons : « il obligeait sa femme à chanter sur toutes les scènes d'Amérique », ce qui condense en une seule phrase un très grand nombre d'événements vécus au jour le jour... Welles excelle à ce genre de raccourcis qui *généralisent...*; le procédé est connu. Mais il servait jusqu'ici, en marge de l'action, à montrer l'opinion politique ou l'influence d'une action sur la collectivité, ou bien encore c'était seulement une transition. Dans *Citizen Kane*, il fait partie de l'*action*, il est l'*action* elle-même, c'est lui qui fait la trame du récit et les scènes datées, au contraire, sont l'exception. Comme si le narrateur racontait : « Il l'*obligeait* à chanter partout; elle en *était* excédée; *une fois* elle *essaya* de le lui dire, etc... »

La véritable originalité du film ne peut pas, en effet, résider dans les procédés eux-mêmes. Il y a dix ans que le matériel linguistique du cinéma est définitivement acquis (au moins jusqu'au film en relief), la nouveauté du langage doit s'entendre du point de vue de la stylistique, non du vocabulaire ou de la syntaxe. Flaubert n'a pas inventé l'imparfait, non plus que Gide le passé simple, ou Camus le passé composé, mais l'emploi qu'ils font de ces temps leur est personnel. Encore faudrait-il ajouter à l'actif de Welles que s'il n'a pas découvert ces procédés, il a du moins *inventé* leur sens. Son écriture cinématographique lui appartient incontestablement.

Je n'entends pas par là seulement l'architecture du récit, encore que la nouveauté du découpage dramatique vaille à elle seule d'être considérée. La parenté de *Citizen Kane* avec les romans de Dos Passos est évidente. L'insertion des fragments d'actualités ne doit sans doute rien, comme le veut Georges Sadoul, à Dziga Vertov,

mais beaucoup à l'auteur de 42e *parallèle* et de *Big Money*. Le remplacement du récit chronologique par une sorte de puzzle, dont les pièces sont fournies par la mémoire d'une série de témoins, ne peut guère se réclamer de Thomas Garner ni même de Marie-Martine.

Mais ce ne serait pas là, à mon sens, « réinventer le cinéma ». Il est heureux qu'après avoir exercé sur le roman une influence directe ou diffuse, le cinéma en reçoive aujourd'hui la lumière réfléchie, mais il est plus important encore qu'il ne se borne pas à imiter avec plus ou moins d'adresse le roman moderne ; le mérite d'Orson Welles est d'avoir su accomplir la révolution du langage cinématographique nécessaire à son objet. Tous les effets de la mise en scène, qu'il les emprunte au passé ou qu'il les crée de toutes pièces, sont le matériau d'une nouvelle conception du découpage technique.

La plupart des critiques ont signalé l'emploi des objectifs à grande profondeur de champ et R. Leenhardt en a expliqué ici-même la conséquence principale : « Le jeu se fait en profondeur, travelling et montage deviennent inutiles. » Cette simple phrase mérite quelque développement si l'on veut bien considérer que l'art cinématographique est, depuis quelque trente ans, fondé sur le découpage-montage. La mise en scène consistait à décomposer l'action en fragments (les plans) choisis de telle sorte que leur succession fût saisie par l'esprit comme étant l'histoire elle-même. Ce découpage que j'appellerai analytique tend à ne jamais montrer deux choses à la fois. Un dialogue devient une succession de « champs » et « contre-champs » à l'avantage de l'un ou l'autre interlocuteur. La caméra se déplace selon le centre de gravité dramatique de la scène, elle choisit pour nous ce qu'il faut voir au moment où ce doit être vu. Le déplacement de l'appareil est comme un mouvement obligatoire de notre tête et le changement de plan en profondeur une mise au point de notre cristallin inéluctablement couplé à l'objectif. C'est également Roger Leenhardt qui faisait toutefois remarquer que la grosseur du plan correspond moins à un rapprochement physique de l'objet qu'à un certain degré de l'attention (ce qui explique que nous ne sentions pas l'invraisemblance matérielle des changements de plans). Le récit ainsi analysé se recompose sur l'écran selon une ligne visuelle mélodique qui épouse toutes les sinuosités de l'action. O Minotaure, voilà ton fil d'Ariane : c'est le découpage.

Orson Welles construit la plupart de ses séquences d'une tout autre façon. Prenons par exemple celle de la tentative de suicide de Susan Alexander Kane : elle vient toute en un plan unique cadré

au ras du lit. Dans l'angle gauche sur la table de nuit, le verre énorme et la petite cuillère. Un peu plus loin dans l'ombre on devine plutôt qu'on ne voit le visage de la femme. Sa présence et la nature du drame, déjà suggérée par le verre, nous sont révélées par un gros plan sonore : un gémissement rauque, le ronflement d'un sommeil drogué. Au delà : la chambre vide, et tout au fond, encore éloignée par la perspective fuyante de l'objectif : la porte. Derrière la porte : un plan lointain uniquement sonore, les appels de Kane et ses coups d'épaule contre le bois. Ce « plan » unique est donc construit en profondeur par rapport à deux centres de gravité dramatique constitués, chacun, d'éléments sonores et visuels. On voit déjà le parti qu'Orson Welles à tiré de son objectif en mettant entre le lit et la porte le désert de la chambre. Il est difficile, quand on n'a pas vu le film, d'imaginer le dynamisme interne de cette image, étirée entre ses deux pôles, avec son premier plan monstrueux collé au visage du spectateur et ce petit rectangle sonore, très loin, où se devine l'angoisse et la colère de Kane. Mais continuons : la porte cède : Kane apparaît et se précipite vers le lit. En même temps que lui, c'est tout l'arrière plan dramatique qui arrive vers nous. Les deux noyaux d'action qui s'attiraient irrésistiblement, se rejoignent; la tension qui écartelait l'image et doublait l'action logique (celle de l'histoire) de son propre drame plastique, est résolue; elle a cédé avec la porte sous l'épaule de Kane. Le survoltage dramatique de l'image tombe d'un coup : Orson Welles change de plan.

Est-il besoin d'imaginer ce qu'aurait été un découpage classique de cette scène? et les quatre ou cinq plans différents nécessaires à l'exposition du même événement. De toute évidence nous n'aurions pas évité le montage parallèle de vues prises à l'intérieur et à l'extérieur de la pièce jusqu'à l'inévitable contre-champ de la chambre lorsque la porte aurait cédé. N'insistons pas. Le film nous fournirait vingt exemples de ce genre. Je rappellerai seulement la scène de rupture avec Joseph Cotten et le banquet de la déclaration de guerre à Cuba où afin de ne pas perdre de vue Kane, le metteur en scène s'arrange, quand il lui faut changer de plan, pour conserver le reflet de son héros dans une vitre. Parler de montage ou de découpage à propos de ces blocs dramatiques n'a plus guère de sens que métaphorique; ce n'est plus tant la succession des images et leur rapport qui importent que leur structure intérieure, les attractions, les courants qui s'établissent dans l'espace dramatique utilisé enfin dans

ses trois dimensions. Ce n'est pas l'objectif qui accommode pour notre œil, c'est notre esprit qui est mis en demeure, dans cet espace uniformément net, d'épouser le spectre dramatique dans son ensemble. L'extraordinaire densité du jeu de l'acteur dans les films de Welles est une conséquence naturelle de cette technique. Quand un personnage devient secondaire au cours du développement d'une scène, le découpage classique l'élimine automatiquement du champ. En l'y maintenant, Orson Welles veille à ce que son jeu ne cesse d'être aussi précis que s'il occupait toujours le centre d'intérêt, faisant ainsi courir au spectateur le risque permanent d'éparpiller son attention. Il nous faut constamment être aux aguets pour que l'événement capital ne se produise pas si j'ose dire derrière notre dos. Il y a là un parti pris de réalisme intégral, une façon de poser la réalité comme homogène, de la considérer comme indivisible, d'une égale densité dans toutes les coordonnées de l'écran. Tout le décor, tous les acteurs sont, dans la totalité de l'image, également offerts à l'action en même temps qu'à notre regard; s'ils restent en dehors ce n'est rien là qu'un hasard aussi imprévisible qu'un résultat isolé de la loi des grands nombres. Ce *leit motiv* du puzzle qui domine la fin du film est aussi le symbole de son esthétique qu'il s'agisse des fragments « bruts » d'actualités où, par définition, l'événement est découpé au hasard par l'emporte-pièce de l'objectif, aussi bien que des morceaux les plus composés où le cadre de l'écran est utilisé comme une fenêtre ouverte en un lieu idéalement choisi pour que l'action développe plastiquement tous ses effets. Mais de même que le puzzle découpe une image préalablement achevée, le découpage d'Orson Welles au lieu d'analyser la réalité en ses éléments, comme fait d'ordinaire le cinéma, selon une mécanique toute conventionnelle, la fragmente selon des lignes de facture accidentelles ou choisies. C'est ainsi qu'il lui arrive de revenir deux fois sur une même scène; celle de la générale de l'Opéra par exemple, aux cours de deux récits partiels. La première, nous voyons l'héroïne de face depuis le rideau : la seconde, depuis le fond du plateau. Ces deux points de vue sur un même événement s'emboîtent aussi rigoureusement que deux morceaux contigus d'un puzzle dont le second n'aurait pas été mis en place tout de suite. Il en va de même dans la scène du départ de Susan, reprise lors du témoignage de l'économe au point précis où l'avait abandonné la caméra dans le récit de Susan.

Sans doute n'ai-je pris dans cette brève étude que des exemples limités. Tout le film n'est pas construit selon ces principes et le plus

souvent, au sein même des fragments les plus caractéristiques, Orson Welles n'hésite pas à recourir à une analyse classique de la scène par la caméra — encore faudrait-il voir pourquoi ce retour à un procédé apparemment traditionnel d'exposition ne détruit point le style d'ensemble du film et s'il ne parvient pas à faire passer jusque dans ses montages rapides l'essentiel de la technique « réaliste » de ses plans fixes.

A supposer que l'on parvienne à cette réduction, peut-être resterait-il un important résidu que les moins bienveillants attribueront aux partis pris de paradoxe, au besoin de ne pas faire comme les autres. Il importe, au fond, bien peu qu'on range dans cette catégorie les plafonds ou les décors construits à la place des économiques « transparences ». Je ferai seulement remarquer que ces précieuses scories sont loin d'être négligeables et que les sous-produits qu'on en pourrait tirer suffiraient à la gloire de plus d'un film. Le contre-pied des techniques habituelles, quand il est pris avec talent, a toujours pour effet de révéler des vérités oubliées. Nous finissions par croire que les visages des jolies femmes sont naturellement éclairés quand on les regarde de près, par plusieurs sources lumineuses harmonieusement disposées, que les gens ne tournent pas le dos quand ils disent des choses importantes, que les plafonds ne limitent jamais notre existence. En nous le rappelant Orson Welles restitue au cinéma une théorique remise à neuf, il enrichit son outillage dramatique d'effets nouveaux ou oubliés qui prennent alors dans le contexte artistique moderne une résonance qu'on ne leur a jamais connue.



J'abandonnerai à plus philosophe le soin de définir la métaphysique à laquelle se réfère, selon le mot de Sartre, cette technique. Je voudrais seulement, en guise de conclusion, faire remarquer combien les influences réciproques de la littérature et du cinéma, qui me semblent ici manifestes, ne diminuent en rien la spécificité des moyens d'expression. Alors que nous nous acharnons en France à « adapter » pour l'écran des romans de Dostoïevsky, de Gide ou de Balzac dans une langue quasi uniforme qui s'essaie en vain au respect du style original par de puérils et superficiels artifices de décors ou d'éclairages, des hommes comme Orson Welles, W. Wyler ou Preston Sturges, n'adaptent pas, ils écrivent ou réécrivent leur histoire en cinéma et ne craignent pas pour cela d'accomplir, chacun

à sa manière au sein même du langage cinématographique, les révolutions indispensables, tout comme un James Joyce par exemple a su le faire en littérature. Si les rapports du roman et du cinéma américains s'avèrent de plus en plus nombreux, loin d'aboutir à un cinéma littéraire, ils confirment au contraire chacun des arts dans ses techniques propres. Roman et cinéma ne s'imitent pas, ils adoptent seulement l'un et l'autre des « projets » communs, ils satisfont au même « propos » sans pour autant copier sur le voisin. Évoquer, comme le fait Georges Sadoul, l'emploi antérieur de certains procédés, pour en contester la propriété à Orson Welles, c'est oublier que l'invention appartient à ceux qui s'en rendent maîtres. Griffith non plus n'avait pas découvert le gros plan qu'on trouve ici et là bien des années avant lui, mais il a inventé le découpage — c'est-à-dire trente ans de cinéma, — en utilisant systématiquement le changement de plan pour la clarté de son récit. N'eût-il donné avec *Citizen Kane* qu'un des plus brillants exemples de cette alchimie du verbe cinématographique moderne, Orson Welles mériterait plus qu'une attention de snobisme. S'il ne « réinvente pas le cinéma », du moins réinvente-t-il le sien au sens où Malraux, Hemingway, Dos Passos réinventent eux aussi le langage à leur usage. Mais sans doute une telle opération n'était-elle pleinement possible qu'au delà de ce fameux cinéma standardisé, souple et transparent n'offrant pas plus de résistance aux intentions de l'artiste que le stylo du romancier. Il est significatif que le film le plus audacieux de ces dix dernières années soit dû à un jeune homme de 25 ans qui n'avait pour tout métier que ses idées.

André Bazin.

UTILITÉ DU FAIT DIVERS

Il en va du fait divers comme de la littérature dite obscène. Beaucoup n'ouvrent celle-ci qu'aux pages où ils pensent trouver des voluptés coupables, et ne soupçonnent même pas les beautés de l'œuvre. Pour la plupart, le fait divers n'est apprécié que comme anecdote scabreuse, mauvais exemple, récit où l'imagination commet ou subit à bon compte le vol, le meurtre, le viol, la torture. Et les mêmes moralistes qui interdisent les livres maudits, demandent que la presse ne fasse plus de publicité aux faits divers, ne mette plus de « sang à la une ».

Je connais un journal de bonne foi qui s'était proposé, à sa création, de ne pas céder à ce goût dépravé du public. A l'occasion de l'arrestation de Petiot, il publia une note pour dire qu'il ne consacrerait à l'événement que la juste place que celui-ci méritait dans le mouvement de l'actualité, un petit article en bas de colonne.

Plusieurs mois après, quand Petiot comparut devant les Assises, ce journal fut celui qui accorda le plus de place au compte rendu des audiences. Pourquoi? Parce que ses rédacteurs avaient compris que le fait divers, dont ils avaient raison de rejeter le côté sordide, contenait une riche matière humaine qui valait la peine d'être révélée. Et il n'y avait rien de bas dans ce qu'ils ont publié sur le docteur de la rue Caumartin. Dans cette revue même, on a pu se pencher sur le cas de Petiot et y voir, comme dans un miroir déformant, le reflet de toutes les anomalies de notre époque.

A vrai dire, le fait divers n'a pas toujours une portée aussi générale. Au premier abord, il ne figure dans les journaux qu'en tant qu'anecdote, de l'ordre du conte ou du feuilleton. Il intéresse comme un roman ou un spectacle, ce qui ne veut pas dire toujours pour des raisons purement esthétiques. Sans l'immense paysage de la littérature, l'art pour l'art n'est qu'un rocher isolé, d'une aride élévation. Dans les sombres forêts du crime, l'assassinat considéré comme un des beaux-arts n'est qu'un arbre étrange et maladif, étouffé par ses voisins. Appartenant de nature à la littérature vécue, le fait divers

éveille comme elle les sentiments intéressés de l'homme avide de se connaître. L'émotion artistique est en supplément, comme le couronnement de cette connaissance.

En fait, et l'on excusera ce truisme, on ne s'intéresse jamais à un fait divers que pour des motifs personnels. Tantôt il relate des situations auxquelles chacun peut s'imaginer mêlé. Il rappelle alors les terribles contingences auxquelles l'homme est sujet, la faiblesse et l'incertitude de sa position.

Tantôt il livre aux curieux un personnage que l'actualité dénude. Chacun peut fouiller son passé, son présent, sa conscience, ses rêves même.

Le fait divers se place ainsi au cœur de l'un ou l'autre de deux problèmes essentiels : ce que l'homme est dans le monde, et ce qu'il est en lui-même. Rien ne saurait être plus intéressant.

On aperçoit déjà deux genres de faits divers : les faits divers psychologiques et les faits divers de situation.

Il y a de même un théâtre de caractère et un théâtre de situation. Le génie de notre époque, qui souffle en faveur de ce dernier, met également en valeur l'espèce correspondante de faits divers, à la fois parce qu'elle répond mieux aux problèmes de l'heure et bénéficie ainsi d'une attention particulière du public, et parce que ses protagonistes sont « embarqués » dans le siècle et en portent la marque dans leur chair. Je crois que, même en U.R.S.S., on ne voit plus comparaître en cour d'assises de personnages dostoïevskiens. Il est très fréquent, au contraire, de sentir, aux réponses d'un accusé, que l'on a affaire à l'*homo absurdus*, habitant sans vie d'un siècle dont le prophète est Kafka. Et cet homme ne peut être mêlé qu'à un fait divers de situation.

Il ne s'agit pas de prétendre que nous vivons un temps plus que d'autres fertile en hasards, ou, pour parler comme Cournot, en rencontres de séries indépendantes, dont l'interférence produit un effet de bizarrerie. Simplement, les conditions de vie sont actuellement telles qu'elles mettent très souvent les gens dans des situations impossibles.

Un des plus fameux hommes absurdes, le héros de *L'Étranger*, se montre très touché par un fait divers de situation qui s'est passé en Europe Centrale : une hôtelière et sa fille tuent leurs clients pour les dépouiller; le fils revient après une longue absence; il ne se fait pas reconnaître; elles l'assassinent, puis découvrent son identité et se tuent.

On ne s'étonnera pas de voir ce récit fournir le sujet du *Malentendu*, une des pièces les plus caractéristiques du théâtre moderne.

Il est vrai que le fait divers de situation n'est pas toujours aussi lourd de sens. En outre la répétition endurcit. Les journaux continuent à relater les accidents d'auto, d'avion ou de chemin de fer qui, peut-être au début, rappelaient la soudaineté des coups du destin, mais ont pris aujourd'hui un intérêt en soi, sans signification, un peu suivant le processus de l'or qui, pour l'avare, cesse de valoir parce qu'il permet d'acquérir et n'est plus recherché que pour lui-même. Les catastrophes aériennes entrent d'une seule pièce dans l'actualité, sans rien appeler d'autre que de vagues considérations sur la sécurité des différents moyens de transports.

Il reste que le premier moteur de l'intérêt porté aux faits divers est l'identification plus ou moins consciente du lecteur avec leurs héros ou leurs victimes. C'est toujours l'homme qui en est l'acteur. C'est pourquoi les Parisiens lisent les descriptions des tremblements de terre, qu'ils n'ont pourtant pas à redouter. Mais, bien entendu, une oscillation des sismographes de Lyon leur cause plus d'émotion qu'un séisme tuant plusieurs milliers de Japonais.

Pour en terminer avec le fait divers de situation, notons que, comme le théâtre du même nom, il possède un humble frère qui ne prétend pas signifier, mais seulement amuser. Il est au premier ce que *Ne te promène donc pas toute nue* est à *Huis-Clos*. Les situations singulières, les caprices du hasard qu'il relate, n'ont d'autre pouvoir que de faire rire, comme un *gag* dans un film de Mac Sennet. Une femme irascible veut tuer son mari avec un fusil de chasse; elle épaule, tire; elle rate, mais le recul la fait tomber à la renverse et elle se fracture le crâne. C'est du même ordre que *L'Arroseur arrosé*.



Tout autre est le fait divers qui met en scène des personnages responsables avec leurs mobiles secrets et leurs âmes troubles. Qu'il divertisse ou qu'il pose les problèmes angoissants de la condition humaine, le fait divers de situation n'apportait pas de réponse aux questions qu'il posait. Il donnait seulement des exemples du désordre du monde. Il intéressait surtout la partie de nous-mêmes qui, comme Meursault, est braquée vers l'absurde. Au contraire, le fait divers psychologique satisfait notre besoin inquiet de connaître les autres. C'est un merveilleux moyen d'indiscrétion, quotidien, à portée de la main, sincère et ne présentant que les cas les plus intéressants.

Pour celui qui est effrayé parce qu'il entrevoit en lui-même, le fait divers est un témoignage rassurant.

Il faudrait ici tracer la ligne qui sépare le fait divers de la littérature, car, la plupart du temps, c'est également une confession et une révélation de l'homme que le lecteur cherche dans les romans.

C'est difficile parce que le comportement de l'amateur de faits divers est double lui aussi. Si l'amateur de littérature ne se contente pas de l'art et cherche une réponse à ses problèmes humains, l'amateur de faits divers ne se cantonne pas dans une attitude de curiosité humaine, et finit par éprouver une émotion esthétique. Les personnages dont il lit les aventures dans les colonnes des journaux se parent à ses yeux des qualités magiques des héros de romans. Coulés dans le plomb des imprimeurs, ils n'existent pas et ils existent, ils sont à la fois irréels et vrais, transcendants parce que dans une situation privilégiée, et immanents parce que faits à son image.

Une fille de salle d'un petit restaurant de province me racontait qu'elle avait eu une syncope dans la rue. On l'avait relevée et on avait trouvé dans son sac un tube de gardénal. On en avait conclu hâtivement qu'elle avait voulu se tuer et on l'avait imprimé dans le journal local. C'était comme si, en assistant à un film, elle avait eu la stupéfaction de se reconnaître à la place de l'héroïne. Elle était statufiée.

A la fois parce que nous retrouvons en eux nos instincts profonds, mais qu'ils ne sont plus des humains comme les autres, les personnages de faits divers deviennent des sortes de héros sur lesquels nous projetons les mythes que nous portons en nous.

Leur dépersonnalisation est facilitée par le fait qu'on retrouve, sous la diversité des faits divers, un certain nombre de types constants.

A lire les journaux et à fréquenter les salles d'audience, on s'aperçoit bientôt que l'immense univers de l'imagination, de la folie, de la débauche, du crime, n'est qu'un monde étriqué, facilement réductible à quelques catégories. On voit que les insondables abîmes du cœur se laissent facilement explorer.

On peut compter environ une dizaine de modèles derrière lesquels se groupent toutes les affaires qui s'épanouissent dans la lumière fade des tribunaux et l'encre grasse des journaux frais. Ce sont comme des genres littéraires. Nous avons parlé de la petite brigade d'artistes purs. Il y a encore le classicisme du parricide, souvent cornélien, la bouleversante profondeur racinienne des drames nourris dans le secret par les empoisonneuses (ce n'est peut-être pas par hasard

que le nom de Racine a été mêlé à la plus fameuse affaire de poisons de l'histoire), il y a les gredins picaresques, les romantiques assassins passionnels...

Au bout de peu de temps, on s'aperçoit que tous les auteurs d'une même sorte de délit ont le plus souvent d'identiques antécédents familiaux, sociaux, et même une vague ressemblance physique, et l'on est, selon ses propres affinités, touché par certains plutôt que par d'autres, Nous avons vu que même Meursault, le héros de Camus, qui pourtant présente un cas exceptionnel, a son fait divers privilégié. Étant la proie de l'absurde, il est frappé par un fait divers de situation où l'absurde éclate. Si un événement arrive ainsi à prendre une valeur symbolique, plus facilement encore les personnages vivants des faits divers, ramenant les uns après les autres à l'actualité les mêmes débats, les mêmes tendances, les mêmes types humains deviennent des symboles, des figures mythiques.

Ceux qui prétendent que tel jeune dévoyé a subi le mauvais exemple des gangsters dont les exploits s'étalent en première page des quotidiens, et qui en profitent pour condamner la publicité faite aux vedettes du crime, pèchent par erreur ou par mauvaise foi. Quand la presse n'avait pas sa diffusion et sa forme actuelles, les principaux faits divers se répandaient quand même par l'entremise des complaintes. Cartouche et Mandrin étaient connus de tous et bien plus légendaires que n'ont pu l'être plus tard Al Capone et Violette Nozières. Leur légende naissait d'un même besoin. Il n'est pas vrai que les bandits célèbres servent de modèles à des adolescents qui, sans eux, resteraient vertueux. Ce serait prétendre qu'Érostrate a inspiré ces bergers illettrés qui se font prendre à incendier des forêts. Les gangsters ne sont pour les adolescents que des incarnations d'un vieux mythe qui hante les hommes depuis toujours, celui de ce solitaire, Héraklès ou Prométhée, luttant seul contre un monde peuplé d'humains et de dieux implacables, et finissant toujours par succomber.

C'est ce qui hausse parfois le criminel à des hauteurs sacrées. Le tumulte qui bouleverse les cœurs à l'appel de ces mythes rejoint les grandes émotions artistiques. Le jeu de la terreur et de la pitié, la soudaine solitude qui se fait, dès son geste accompli, autour du criminel, le sentiment obscur de la fatalité, sont autant d'éléments poétiques qui auréolent les meilleurs faits divers. Ceux-là bénéficient presque toujours d'une invariable ordonnance classique. Le fait divers est servi au public, comme un chef-d'œuvre théâtral.

Parfois, l'extrême violence du drame se ramasse en un seul moment, celui où le meurtrier commet une hécatombe, tue sa femme, ses enfants, ses voisins, son chien, son chat et ses autres animaux domestiques, et achève en se détruisant lui-même.

Mais, le plus souvent, on a droit à une véritable pièce en plusieurs actes, se succédant selon un ordre rigoureux.

C'est d'abord la découverte, premier tableau sanglant qui frappe soudain la vue au coin d'un journal. Puis on revient en arrière, c'est l'enquête, l'exposition, dont on lit chaque jour quelque détail jusqu'au moment où, connaissant tous les éléments de l'affaire, et mesurant surtout la part d'inconnu qu'elle garde comme son bien le plus précieux, qu'elle ne livrera jamais, on est prêt pour le dernier acte. Chacun prend la place qui lui est assignée par le rite : le président en haut du tribunal, l'accusation à sa droite, la défense à sa gauche, les témoins devant lui, le public au fond, s'écrasant contre une barrière, et, debout dans son box, le héros, superbement solitaire. Chacun sait d'avance tout le cérémonial qui doit se dérouler et l'on connaît la terrible grandeur qui se dégage de la petitesse même de ceux qui ont la charge de mouvoir cette terrible machine (ce qu'a très bien vu Jean Genêt dans *Notre-Dame des Fleurs*).

On jugeait récemment une jeune lesbienne qui avait tué sa mère. Cette femme venait juste de lui offrir un sandwich et de lui enlever des taches sur sa robe. La meurtrière l'avait assommée avec la bouteille de détachant et égorgée avec le couteau qui avait servi à faire le sandwich. Pour essayer de comprendre ce geste inexplicable, il y avait un président dont on mesurera les lumières à ce seul trait : un témoin ayant déclaré de la parricide :

— Avec elle, il fallait que tout le monde passe à la casserole.

Le président demanda :

— Quelle casserole?

Avec de tels juges, le dialogue est impossible, tout au moins celui qui ne ressemble pas à une conversation des Marx Brothers. Et l'accusé reste enfermé dans une solitude qui fait sa grandeur. Quand le rideau se baisse et qu'il disparaît entre deux gardes, par une porte qui semble se refermer seule, les journalistes remettent leur stylo dans leur poche et se précipitent vers les téléphones. Dans le crépitement des lignes électriques, dans le cliquetis des linotypes et le grondement des rotatives, un mythe achève de s'incarner.

Roger GRENIER.

LES JUGES DE PAULE GUILLOU

Le 22 novembre 1946, après vingt minutes de délibération, les jurés de la Cour d'Assises de la Gironde condamnaient Paule Guillou aux travaux forcés à perpétuité. Ils la déclaraient coupable d'un double empoisonnement. Ils lui accordaient toutefois les circonstances atténuantes.

Curieux verdict. Si réellement Paule Guillou a empoisonné deux des membres de la famille Ferlut, elle méritait la mort. Sinon, il fallait l'acquitter. Mais que viennent faire ici les circonstances atténuantes? Quelles circonstances atténuantes? Pour apprécier les mobiles d'un crime, au moins faut-il les connaître, et dans cette mystérieuse affaire de Vendays ceux-ci n'ont jamais pu être établis. Aucune des hypothèses émises pour expliquer le geste de Paule Guillou ne s'est révélée valable. Crime passionnel, ont prétendu certains. Mais pourquoi Paule Guillou aurait-elle empoisonné un amant tout entier à sa dévotion et qui venait précisément de rompre avec une pharmacienne que sa mère entendait lui faire épouser? En fait, si jamais un procès a porté sur des faits et non sur des intentions, c'était bien celui-là. Le ministère public a reconnu lui-même son impuissance à déterminer les raisons qui auraient pu entraîner au crime celle contre qui il entendait requérir. Les avocats de la défense se sont contentés de plaider non coupable. Quant au jury, on lui demandait seulement de répondre par oui ou par non à la question : Paule Guillou s'est-elle rendue coupable d'empoisonnement? Or la réponse a été « oui, mais... »

Curieux verdict, mais qui n'est pas inexplicable. Ce « oui, mais... » par lequel les jurés de la Gironde n'ont pas voulu répondre à la question qui leur était posée a, en réalité, la valeur exacte d'un « je ne sais pas ». En se refusant de condamner à mort Paule Guillou, mais en se refusant également à l'acquitter, ils n'ont fait rien d'autre que

manifester leur extrême incertitude en ce qui concerne sa culpabilité. De peur de faire mourir une innocente ou de libérer une coupable, l'abstention leur étant interdite, ils se sont prononcés pour une peine intermédiaire : les travaux forcés.

Seulement, cette sorte de compromis est difficilement admissible en matière judiciaire. Le véritable bénéfice du doute ne doit-il pas être, en effet, l'acquittement pur et simple? Au cours de son réquisitoire, l'avocat général Machet Lamartinière avait avoué qu'il ne pouvait apporter la preuve irréfutable de la culpabilité de Paule Guillou. Pourquoi les jurés de la Gironde n'ont-ils pas alors tout bonnement conclu à l'acquittement?

A cela, tous ceux qui ont assisté aux trois audiences du procès répondront sans hésiter : pour satisfaire à une opinion publique réso lument hostile à l'accusée.

Rarement on a vu un procès se dérouler dans une atmosphère aussi odieuse que celui-là. Rien n'y manquait : un public qui se battait pour pénétrer dans la salle des Assises, qui se levait de son banc chaque fois que le spectacle lui paraissait en valoir la peine, qui applaudissait les dépositions les plus défavorables à l'accusée, qui ricanait à chacune de ses protestations; des témoins plus soucieux de faire valoir leur talent d'orateurs que de le mettre au service de la vérité, s'adressant au public plutôt qu'à la cour (c'est le dos carrément tourné à celle-ci que l'un d'eux a fait toute sa déposition) et qui, s'ils parlaient sans la moindre crainte, ne cherçhaient pas, en revanche, à dissimuler leur haine; un président, enfin, dont la partialité l'emportait encore sur la maladresse et dont on eût dit, à l'entendre mener son interrogatoire, que c'était lui qui avait charge de requérir contre l'inculpée.

D'avance, Paule Guillou était condamnée. Public, témoins, magistrats étaient d'accord pour la reconnaître coupable avant même qu'elle n'eût pris place dans le box des accusés. Pas un instant on n'a voulu envisager la possibilité de son innocence. Jamais on n'a cherché à se faire une opinion sur l'inculpée d'après ce qu'on pouvait apprendre de sa conduite au moment du drame. On s'efforçait seulement d'interpréter cette conduite selon l'opinion préconçue qu'on avait de l'inculpée. Il ne s'agissait pas de comprendre, mais de confondre.

Rien de plus significatif, à cet égard, que la déposition de certains témoins. M. Boudou, par exemple :

« — Chaque matin, déclare ce témoin, Paule Guillou allait porter des fleurs sur la tombe de Mme Ferlut. »

Mais cela ne lui suffit pas :

« — Sur la tombe, précise-t-il, de celle qu'elle avait tuée. »

Un peu plus tard, à propos des tisanes préparées par Paule Guillou et que M. Ferlut père apportait à son fils malade :

« — C'est ainsi qu'elle faisait empoisonner le fils par la main du père. »

Mais où le témoin Boudou, par la gratuité de ses affirmations, atteint sans doute le sommet de l'ignominie, c'est lorsqu'il prétend, dans le récit qu'il fait de la mort du docteur Ferlut :

« — Paule Guillou avait une des mains du moribond pressée entre les siennes, et je suis persuadé qu'elle a joui jusqu'à la dernière seconde de cette mort qu'elle avait elle-même donnée. »

Déclaration qui ne manque pas de faire sensation sur un public qui n'attend que cela et qui en profite pour s'indigner bruyamment.

Que peut dire, que peut faire Paule Guillou devant un tel déferlement de curiosité malsaine et d'hostilité non dissimulée? Chacune de ses attitudes, chacune de ses répliques est aussitôt retournée contre elle. Montre-t-elle un visage pâle et impassible, tout le monde de s'écrier, avec l'avocat général :

« — Quel monstre d'insensibilité! »

S'écroule-t-elle en sanglots, comme lors de la dernière audience, tout le monde de ricaner, avec ce même avocat général :

« — Quelle grande comédienne! »

Riposte-t-elle avec véhémence aux attaques de ses accusateurs, c'est une vipère. Hausse-t-elle les épaules d'un geste las, c'est qu'elle ne peut rien répondre. Et, lorsque à la lecture du verdict, Paule Guillou, dressée debout sur son banc, clame, par deux fois, qu'elle est innocente, un ricanement immonde parcourt toute l'assistance. Tant il est vrai qu'on ne prête qu'aux riches.

« — Cette affaire Guillou n'est pas la première du genre », s'est écrié Me Auschitzky, en commençant sa plaidoirie. « Avant l'affaire Guillou, il a existé une affaire Lafarge. Et pourquoi Mme Lafarge a-t-elle été condamnée? Parce qu'on a voulu, avant tout, satisfaire une opinion publique qui réclamait cette condamnation. Il s'agissait alors d'une femme d'un certain rang, et c'est de crainte qu'on ne leur reproche d'avoir voulu ménager le milieu auquel appartenait Mme Lafarge, que les jurés l'ont frappée aussi durement. Cette fois-ci, c'est une fille des champs qui se trouve au banc des accusés, et à l'inverse de ce qui s'est passé lors de l'affaire Lafarge, c'est parce qu'elle n'appartient pas à un certain milieu que l'accusation demande

sa tête. Procès Lafarge ou procès Guillou, chaque fois on se trouve en présence d'un procès de classe. »

Inutile de dire quel silence réprobateur a encouru cette déclaration. Me Auschitzky avait dit cela même qu'il ne convenait à aucun prix de dire : il avait dit la vérité.

Car ce procès Guillou est bel et bien un procès de classe. Entendons-nous : ce n'est pas en raison même de sa condition sociale que Paule Guillou a été condamnée, mais c'est pour des raisons toutes extérieures à l'affaire elle-même, pour des raisons en rapport étroit avec cette condition sociale que Paule Guillou s'est attiré cette scandaleuse hostilité de toute une partie de la population bordelaise; et c'est, en fin de compte, cette hostilité qui l'a fait condamner. Et le véritable crime de Paule Guillou, aux yeux de ses détracteurs, n'est pas d'avoir empoisonné son amant, mais d'avoir, simple préparatrice de pharmacie, eu pour amant le docteur Jean Ferlut. D'avoir cherché à s'élever au-dessus de sa condition, d'avoir voulu pénétrer dans un milieu qui n'était pas le sien.

« — Une préparatrice en pharmacie », déclarera encore le témoin Boudou, sur le ton le plus méprisant, « dites une fille de pharmacie... »

Car le témoin Boudou est, lui, un honorable pharmacien, docteur par surcroît, dont le diagnostic n'est peut-être pas toujours des plus sûrs, mais dont les titres de bourgeoisie sont, eux, indiscutables.

L'honorabilité de Mme Boudou ne le cède en rien à celle de son mari. Mme Boudou porte fourrures, cheveux blancs et lunettes à monture transparente. Elle parle pointu, en avançant vers ces messieurs de la Cour une main pleine de distinction, le petit doigt gracieusement recourbé. On ne tarde pas à s'apercevoir que son principal grief contre Paule Guillou est l'indécence de son attitude à la maison Ferlut. Paule Guillou n'avait jamais su se tenir à son rang, elle prétendait régner en maîtresse :

— « C'est à peine si elle daignait nous répondre lorsque nous lui adressions la parole. »

Ah! ce n'est pas Mme Boudou qui désapprouverait les efforts déployés par Mme Ferlut pour écarter son fils d'une redoutable déchéance et lui ménager des entrevues à caractère matrimonial avec le plus grand nombre possible de jeunes pharmaciennes d'un milieu équivalent au sien!

Si les époux Boudou recueillent toute la sympathie d'un public compréhensif, si le président Testut leur laisse, des heures durant,

occuper la barre des témoins, il est d'autres témoins qui n'ont pas cette chance. C'est à peine si l'on accorde quelques minutes, en fin d'audience, à Armande Habasque, sœur de l'accusée, et à Louis Guillou, son mari. Il est vrai que l'honorabilité de ces témoins à décharge est des plus suspectes.

« — Armande Habasque, mais elle ne vaut pas mieux que sa sœur », avaient déclaré auparavant, avec le mépris le plus péremptoire, les époux Boudou.

Quant à Louis Guillou, ce n'est qu'un marin des F.N.F.L., qui, pour comble d'infortune, a surtout joué dans cette histoire le rôle du cocu compatissant. Un cocu, cela fait toujours rire. Le public ne s'en est pas privé.

Enfin, tout est bien qui finit bien. Paule Guillou a été condamnée aux travaux forcés. L'honneur de la bourgeoisie bordelaise est demeuré sauf.

Il est possible que Paule Guillou soit innocente; il est possible qu'elle soit coupable. Là n'est pas la question. Ces quelques notes ne visent pas tant le verdict lui-même de ce procès, que les conditions dans lesquelles il a été prononcé. Nous n'entendons pas, ici, réviser le procès de Paule Guillou, mais instruire un autre procès : celui de ses juges.

Jean-Pierre VIVET.

Imprimerie CHANTENAY, PARIS-6e — Février 1947
Dépôt légal : 1er trim. 1947